NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

EX LIBRIS

Brandeis University
Library

Gift of
Mrs. Louis Kern
Springfield, Mass.
a Life member of the
National Women's Committee
Brandeis University

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der Herren Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, Prof. Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor **Th. Rode**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, **O. Wangemann**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Fortgesetzt

von

Dr. August Reissmann.

Achter Band.

BERLIN.

Verlag von Robert Oppenheim.

1877.

Music
Reference
ML100
.M53
1870
bd. 8

Vorwort.

Die überaus leichtfertige Weise, mit der ein Herr **R. Musiol** auch meine Thätigkeit als Redakteur des vorliegenden Lexikons zu verdächtigen sucht, nöthigt mich zu einer energischen Abwehr. Unter den Schriftstücken, die mir, nachdem ich auf den dringenden Wunsch des Herrn Verleger R. Oppenheim die Redaktion übernommen hatte, übergeben wurden, fand sich auch ein Brief eines Herrn Musiol, in welchem dieser seine Mitarbeiterschaft antrug und sich zur Bearbeitung der Biographie von Tisza erbot. Mir war der Herr vollständig unbekannt; gelegentlich erfuhr ich, dass er Dorfschulmeister im Posen'schen sei und seit einiger Zeit Lückenbüsser für einige Musikzeitungen schreibt; ich hatte nach seiner Mitarbeiterschaft kein Verlangen und liess jenes Schreiben zunächst unbeantwortet. Auch als dann, nach Verlauf von mehreren Monaten, Herr Musiol sich direkt an mich wandte, mit der Bitte um ausführliche Notizen über meinen Lebens- und Bildungsgang und meine gesammte Wirksamkeit zu einer Biographie für die zehnte Auflage des „Kleinen Schubert'schen Musikalischen Lexikons", hatte ich noch wenig Lust, diese zu erfüllen; erst Herr W. T. veranlasste mich dazu. Er empfahl mir Herrn Musiol als einen „ausgezeichneten Lexicographen", so dass ich allerdings nur wünschen konnte, auch ihn zu meinem Mitarbeiter zu haben; in diesem Sinne schrieb ich denn auch an ihn, und erbat mir zugleich die Biographie Tisza's. Bei der rasch erfolgenden Uebersendung derselben erbot sich Herr Musiol zur Ausarbeitung einer Reihe wichtiger Artikel, die ich ihm, nachdem ich mich inzwischen etwas näher mit seiner Art zu schreiben bekannt gemacht hatte, nimmermehr anvertrauen konnte, und da ich in den Tagen unseres Briefwechsels sehr stark beschäftigt war, so konnte ich nicht die Zeit finden, ihm zu schreiben, welche Artikel ich ihm allenfalls überlassen würde, sein letzter Brief vom 22. Februar d. J. blieb ohne Antwort von mir. — Die biographischen Notizen, die ich ihm eingesandt hatte, waren durchaus objektiv gehalten und in zwei seiner Briefe, die zugleich warme Anerkennung meiner „segens- und erfolgreichen Thätigkeit" verrathen, versichert mir der genannte Herr: „Ihre Biographie wird wörtlich aufgenommen". Dass sich das hinterher als eine grobe Unwahrheit erwies, würde mich nimmermehr dazu bewogen haben, mich an dieser Stelle mit Herrn Musiol zu beschäftigen; an derartige Dinge bin ich von gewisser Seite längst gewöhnt. Die früheren Auflagen des „Kleinen Schubert'schen Lexikons" wussten von mir nur, dass ich eine „Theorie der Musik" geschrieben hätte, „welche von der Kritik stark angefeindet worden ist" und das zu einer Zeit, in welcher von meiner Compositionslehre noch kein Blatt erschienen war. In der neunten Auflage bin ich dann zu einem „talentvollen Schriftsteller" avancirt, der interessante, und durch wissenschaftliche Tüchtigkeit ausgezeichnete Werke geschrieben hat; dass meine „Compositionslehre" aber stark angefeindet worden ist, steht auch hier noch, obgleich es vollständig unwahr ist. Mir sind mehr als 30 Besprechungen bekannt geworden, die ausnahmslos zustimmend sind und von den competentesten Richtern auf diesem Gebiet ist namentlich meiner „Formenlehre" (Bd. II) und meiner „Instrumentationslehre" (Bd. III) der erste Platz unter den vorhandenen Lehrbüchern eingeräumt worden. Niemals habe ich gegen Entstellungen, wie die oben angegebenen, ein Wort erwidert, und würde es auch gegen Herrn Musiol, der aus eigener Anschauung augenscheinlich nichts weiter von mir kennt, als die Texte zu meiner „Gudrun" und meinem „Wittekind", die er sich von mir erbettelte, niemals gethan haben; ich denke: ich habe nicht nöthig, mich um die Meinung eines Posen'schen Dorfschulmeisters zu kümmern. Allein der genannte Herr nimmt die, durch mich herbeigeführte raschere Förderung des vorliegenden Werkes, die mir, beiläufig erwähnt, Hunderte von Dankschreiben eingetragen hat, zum Vorwande, dessen Werth zu verdächtigen, und dagegen muss ich entschieden Protest einlegen, weil damit zugleich meine Herren Mitarbeiter verdächtigt werden, deren aufopfernde Liebenswürdigkeit, mit der sie mich unterstützen, allein das regelmässige Erscheinen der einzelnen Lieferungen ermöglicht. Gern ergreife ich die Gelegenheit diesen, den älteren: den Herren Dr. Benfey, Königl. Bibliothekar und Kammermusiker M. Fürstenau, E. Melis, Dr. Langhaus, W. Lacko-

M 16
REFERENCE
67699

witz, Königl. Musikdirektor Th. Rode, Dr. W. Rust, O. Wangemann und den neu von mir gewonnenen, den Herren Professor Franz M. Böhme, Professor Ruff, Direktor W. F. G. Nicolai, R. Eitner, Mr. Courwen herzlich zu danken für ihre aufopfernde, thatkräftige Unterstützung, die derartig ist, dass heute, beim Abschluss des Buchstabens „R" schon das gesammte Manuscript für den Buchstaben „S" bis auf einen verschwindend kleinen Theil bereits druckfertig in meinen Händen ist. Zu nicht minderm Dank bin ich aber auch der grossen Reihe von Männern verpflichtet, von denen ich Auskunft über die verschiedensten Dinge erbitten musste, und die mir ausnahmslos meist umgehend gewährt wurde. So nur wird es mir möglich, das Werk regelmässig weiter zu führen, unbeschadet seines Werthes. Dass bei dem Umfange desselben, bei den Hunderten von Büchertiteln und Inhaltsverzeichnissen, den Tausenden von Daten, die jedes Heft bringt, einzelne Irrthümer unterlaufen, weiss niemand besser als ich; allein Herr Musiol darf nicht wagen, sich zum Richter aufzuwerfen, da er nicht einmal die 10. Auflage eines an sich so unbedeutenden Büchelchens, wie das Schubert'sche Lexikon, ohne die gröbsten Schnitzer fertig schaffen konnte. Ein Büchelchen, wie dies, konnte in der zehnten Auflage auch ein fähiger Posen'scher Dorfschulmeister fehlerlos herstellen. Herr Musiol sieht sich genöthigt, schon in der Vorrede ein Sündenregister zu veröffentlichen, das hinlänglich beweist, wie wenig fähig er für solche Arbeiten ist; die ärgsten Fehler freilich verschweigt er oder kennt er noch nicht. Ich habe das Büchelchen nicht volle zehn Minuten durchblättert und dabei sind mir die feistesten Böcke rudelweis entgegen gehüpft:

„Louis Ehlert wird sich verwundern, wenn er durch Herrn Musiol's Lexikon erfährt, dass er „in Meiningen die herzoglichen Kinder unterrichtet", während er doch, und wir mit ihm, annimmt, dass, seit er von Berlin fort ist, er in Wiesbaden lebt, und die herzoglichen Kinder Meiningens, wenn welche da sind, wahrscheinlich noch niemals zu Gesicht kriegte. Ebenso wird Hermann Krigar erstaunt sein zu erfahren, dass er bereits 1874 zum Professor ernannt wurde, wovon er bis jetzt keine Ahnung hatte. Von Adolf Kullak kennt Herr Musiol ein Werk, das dieser nie geschrieben hat, eine Clavierschule; das beste aber, was Kullak hinterliess: „Die Aesthetik des Clavierspiels", kennt wieder Herr Musiol nicht. Die Meinung des Herrn Musiol, dass Frescobaldi zuerst „fugenartig" geschrieben habe, würde der alte Herr gewiss sehr „unartig" bezeichnen. Auch die Herren Stern und Julius Stockhausen erfahren manche Neuigkeiten für sie durch Herrn Musiol; jener, dass er bis 1875 die Berliner Sinfonie-Kapelle dirigirte, von den „Reichshallen", „Deppe" und „Brenner" scheint man in Röhrsdorf bei Fraustadt noch niemals was gehört zu haben, und Herr Stockhausen gilt im Lexikon zeitweise für seinen Bruder, den Herr Musiol gar nicht kennt. Ueber Dr. W. Rust dürfte hier mancher Dienstmann mehr wissen, als was uns Herr Musiol verräth. Den alten Thomascantor Kuhnau macht der kühne Musikhistoriker schlankweg zum **Erfinder** der Sonate in der heutigen Form."

Um den Lesern auch einen Begriff zu geben von der Art, wie Herr Musiol wissenschaftliche Artikel zu behandeln pflegt, theile ich den Anfang des Artikels *Suite* noch mit, den der Herr auch für unser Lexikon zu bearbeiten sich erboten hatte:

„**Suites** (fr.), Folge kleiner Musikstücke, richtiger: Das Wort *suite* in seiner „Bedeutung französ. Ursprungs, kam zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts „in Aufnahme unter der üblichen Benennung: *Sonata da Camera* oder „*Sonata dei Balletti*, Kammersonate, Tanzsonate, und besteht in Aufeinander-„folge von Tonstücken aus einer gleichen Tonart, ohne innern Zusammenhang „der einzelnen Theile u. s. w.

Diese wenigen Proben, die ins Unendliche vermehrt werden könnten, genügen wohl, um unsere Leser zu überzeugen, dass ich nur das Interesse des vorliegenden Werkes wahre, wenn ich Mitarbeiter dieser Sorte mir fern halte.

Berlin, den 16. August 1877.

Dr. August Reissmann.

Paix, Jacob, vorzüglicher Musiker und ausgezeichneter Organist, ist in Augsburg und, wie es sein Bildniss erweist (ein Holzschnitt, veröffentlicht 1583, zeigt ihn im 33. Lebensjahre), gegen 1550 geboren. Sein Vater, Peter Paix, war Organist an der St. Annenkirche in Augsburg und starb dort 1557. Jacob P. wurde Organist in Lauingen, wo er sich u. A. auch durch Herausgabe der hier verzeichneten Werke verdient gemacht hat. 1) »Ein schön nütz vnd gebreuchlich Orgel-Tabulaturbuch, darinnen etlich der berümbten Componisten beste Motetten mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen ausserlesen, dieselben auff alle fürneme Festa des gantzen Jahrs, vnd zu dem Chormas gesetzt. Zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder, *Pass' è mezzo* und Täntz alle mit grossem Fleiss Coloriert. Zu trewem Dienst den Liebhabern diser Kunst, selb corrigiert und in Truck verwilligt. von Jacobo Paix, Augustano, diser Zeit Organist zu Laugingen. In Verlegung Georgen Willers. Getruckt bei Leonhard Reinmichel, 1583. — 58 Bogen in Fol.« Das Werk enthält gegen 70 Gesänge, Lieder und Tänze, 18 von Orlandus Lassus, 12 von Palestrina, 5 von Jacob Paix, 2 von Senflius, 2 von Crequilon, 2 von Utentaler, 1 von Giles Paix, 1 von Riccius, 1 von Cirlerus, 1 von Strigio, 1 von Cyprianus, 1 von Jannequin, 1 von Ivo, 1 von Clem. von Bourges. 2) »*Selectae, artificiosae et elegantes Fugae duarum, 3, 4 et plurinum vocum, partim ex veteribus et recentioribus Musicis collectae, partim compositae a Jacobo Paix, Augustano Organico Lauingano*« (Lauingae, 1587, 4°). In dieser Sammlung sind Stücke von Jodocus, Pratensis, Josquin de Pres, Petrus Platensis, Gregorius, Maier, Antonius Brumelius, Jocobus Hobrechtus, Senflius, Okenhemius, Lud. Daserus und Orlandus Lutsus und Jacobus Paix enthalten. 3) »*Missa parodia (ad imitationem moduli) Mutetae: Domine da nobis, Thomae Crequillonis, senis vocibus*« (Lauingen, 1587, in 4°). 4) »*Missa ad imitationem Motettae: in illo tempore Johann Montanisquatuor vocum*« (Lauingen, per Leonardum Rhein michaelium, 1584, in 4° obl.). 5) »*Missae Helveta artificiosae et elegantes fugae* 2, 3, 4 *et plurium vocum*« (Lauingen, 1590). 6) »*Thesaurus motetturum*, neuerlesener zweiundzwanzig herrlicher Motetten etc.« (Strassburg, Bernhard Jobin, 1589, in fol.). 7) Ein Traktat mit dem Titel: »Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchen Historien von der Musik, dass dieselbe fleissig in den Kirchen, Schulen und Häusern getrieben und ewig soll erhalten werden« (Lauingen, 1589, 4°). 8) Ein Fugenbuch mit Noten und Buchstaben nach der Ordnung der 12 Tonarten (Lauingen, 1588, in 8°). Auf der Münchener Bibliothek befinden sich verschiedene dieser Werke.

Paladilha, Emil, französischer Componist, ist am 3. Juni 1844 in Montpellier (Departement Hérault) geboren. Sein Vater, ein in der wissenschaftlichen Welt durch seine Arbeiten über Conchylien und andere naturwissenschaftliche Gegenstände wohlbekannter Arzt, leitete seinen ersten Unterricht im Gesang und machte ihn mit den Elementen der Musik so vertraut, dass der Knabe schon nach sechs Monaten alle Schlüssel zu lesen im Stande war. Auch im Clavierspiel begann er ihn zu unterrichten, wiewohl er selbst nur die Flöte spielte und ihm die Technik des Claviers völlig fremd war. Doch trafen der Eifer und das pädagogische Talent des Vaters mit der Empfänglichkeit des Sohnes auch auf diesem Gebiete derart zusammen, dass der letztere bald die elementaren Schwierigkeiten überwunden hatte, und schon im Alter von sechs Jahren im Stande war, auf der grossen Orgel der Kirche St. Roch kleine

Stücke zu spielen und sogar zu improvisiren, freilich ohne das Pedal mit den Füssen erreichen zu können. Um diese Zeit begann er seine ersten Studien in der Composition unter der Leitung des Dom Sebastian Boixet, Organisten der Kathedrale von Montpellier. Dieser gelehrte Abbé war einer der letzten (wenn nicht der letzte) Vertreter der alten, strengen Schule der spanischen Cantorate, an welchen das Studium des Contrapunktes und der Fuge noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts hoch in Ehren stand. Bei der Theilnahme, welche er für das Talent des jungen P. hatte, war er der geeignete Mann, diesen mit den genannten Disciplinen bekannt zu machen und ihn während dreier Jahre zur ernsten Beschäftigung mit denselben anzuhalten.

Im Novbr. 1853 wurde P. auf Veranlassung einiger angesehener Bürger seiner Vaterstadt nach Paris gesandt, um hier seine musikalischen Anlagen weiter auszubilden. Halevy, an den er sich zunächst wandte, liess ihn über ein Fugenthema und eine kurze Melodie improvisiren, und erkannte alsbald seine glückliche musikalische Beanlagung, war auch von seinen unter Boixet's Leitung ausgeführten contrapunktischen Arbeiten so sehr befriedigt, dass er demselben schriftlich seine Anerkennung aussprach. In Folge dieses glücklichen Debuts wurde P., obwohl er das neunte Lebensjahr noch nicht zurückgelegt hatte, einstimmig in die, damals unter Halevy's Leitung stehende Klasse für höhere Composition am Conservatorium aufgenommen, wo er unter andern den jüngst verstorbenen Bizet und Ernst Guirand zu Mitschülern hatte. Auch der berühmte Clavierlehrer Marmontel nahm ihn in seine Klasse auf, denn, wenn auch P. keinen anderen Lehrer gehabt hatte als seinen Vater, so hatte er es doch zu einer solchen Fertigkeit gebracht, dass er sämmtliche Fugen des wohltemporirten Claviers von Bach auswendig spielte und jede in eine beliebige Tonart zu transponiren im Stande war; auch mit der, zu jener Zeit in Frankreich noch wenig bekannten Schumann'schen Claviermusik hatte er sich zum Theil vertraut gemacht, und wusste sie, wie sehr auch die Korrektheit des Fingersatzes und der Handhaltung zu wünschen übrig liessen, doch mit Verständniss zu reproduciren. Sich um einen Preis zu bewerben war ihm erst im J. 1856 gestattet, da seine Hände vorläufig noch zu klein waren, um die in den Prüfungsstücken vorkommenden Octaven zu greifen; dann jedoch erhielt er den zweiten, und im folgenden Jahr den ersten Clavierpreis und zugleich den zweiten Preis für Composition in Halevy's Klasse. Von nun an begann P. auch das Studium der Orgel unter Benoîst's Leitung, und erzielte in diesem Fache ähnliche Erfolge; nachdem er indessen das fünfzehnte Lebensjahr erreicht hatte, das von den Gesetzen des Conservatoire vorgeschriebene Alter zur Bewerbung um den römischen Preis, richtete er auf diesen ausschliesslich sein Streben und im J. 1860 gelang es ihm, dieser Auszeichnung theilhaftig zu werden. Während der nun folgenden drei Jahre, welche er in verschiedenen Städten Italiens zubrachte, componirte er zwei Messen für Doppelchor und grosses Orchester, eine dreiaktige Oper und eine Anzahl von Stücken für Gesang mit Clavierbegleitung. Nach Paris zurückgekehrt, schrieb er hier eine zweite Sinfonie, welche theilweise zur Aufführung gelangt ist, verschiedene kürzere Orchesterwerke, viele grösstentheils veröffentlichte Lieder und Clavierstücke, endlich zwei Opern, welche indessen noch der Aufführung harren. Mehr Glück hatte P. mit seiner Oper »*Le Passant*« (Text von Coppée) und »*L'amour africain*« (Text von Legouvé), welche, die erstere 1872, die letztere 1874 in der *Opéra comique* mit Beifall aufgeführt wurden. In Deutschland ist er durch die »*Mandolinata*« (Paris, G. Hartmann, 1868) bekannt geworden.

Paladini, Francesco Antonio (auch Paladin), Lautenspieler, aus Mailand gebürtig, lebte in Lyon und veröffentlichte mehrere Lautentabulaturen. Eine erschien in Lyon bei Jacques Moderne, die andere bei Simon Gorlier 1562 in 4°.

Paladini, Jean Paul, französisch auch Paladin, gleichfalls Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, der in Lyon lebte und daselbst eine Lautentabulatur veröffentlichte (befindet sich in der Münchener Bibliothek).

Paladini, Josepho, Kapellmeister in Mailand. Während 1728 bis 1743 führte er dort seine Oratorien auf, von denen heute noch zwei bekannt sind: »*Il Santo Paolo in Roma*« und »*Il Santo Sebastiano*«.

Paladius, Anton, böhmischer Flötenvirtuos, geboren am 16. März 1798 in Brandeis an der Elbe in Böhmen, lernte frühzeitig singen und war im siebenten Lebensjahre ein tüchtiger Discantist. Zufällig hörte er den dortigen Postmeister Perwolf auf der Flöte spielen, und er fasste eine solche Vorliebe für dieses Instrument, dass ihm die Eltern eine Flöte und eine Flötenschule kaufen mussten. Von nun an übte er sich Tag und Nacht im Flötenspielen und brachte es durch eisernen Fleiss und Ausdauer so weit, dass er ein Pleyel'sches Flötenconcert öffentlich blasen konnte. Um sich auf diesem Instrumente zum Virtuosen auszubilden, brachte ihn sein Vater nach Prag, wo er unter der Leitung des Anton Bayer ausserordentliche Fortschritte machte und im J. 1808 seine erste Kunstreise unternahm. Er concertirte in Schleiz, Gera, Weimar, in welcher letzteren Stadt man ihn für einen zweiten Dulon hielt und mit Lobeserhebungen überschüttete. Nach Prag zurückgekehrt, veranstaltete er hier am 20. März 1810 eine musikalische Akademie, worin er die Zuhörer durch ausgezeichnetes Spiel und bewunderungswürdige Bravour entzückte. In den J. 1811 und 1812 liess er sich in Pilsen mit glänzendem Erfolge hören, fing dann aber zu kränkeln an und starb am 13. Novbr. 1813 im 15. Jahre seines Lebens. P. wäre unstreitig einer der grössten Virtuosen dieses Jahrhunderts, wenn ihm ein längeres Leben gegönnt worden wäre. Seine Biographie von J. Weindl mit seinem Portrait von Rybička erschien zum Vortheile der verwundeten Krieger bei Leipzig im Druck.

Palaemagadis, s. Magadis.

Palaeotypen oder Incunabeln, die ältesten Druckwerke.

Palavicino, Benedetto, ausgezeichneter Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts aus Cremona, war Kapellmeister des Herzogs von Mantua, in dessen Dienst er sich noch 1616 befand. Eine ziemliche Anzahl seiner Compositionen erschienen in den Jahren 1570 bis 1586 fast sämmtlich in Venedig und in erneuten Auflagen. Es sind meistentheils vier-, fünf- und mehrstimmige Madrigale, auch »*Cantiones sacrae*« 8-, 12- und 16 stimmig. Ein ausführliches Verzeichniss ist bei Fétis, »*Biogr. univ.*« T. 6 p. 437, zu finden.

Palestrina, Giovanni Pierluigi **da,***) oder Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, wie er sich meist auf dem Titel seiner Werke selber nennt, ist in Palestrina, dem alten Praeneste, geboren. Urkundliche Nachrichten über das Jahr seiner Geburt sind nicht vorhanden; verschiedene Beweisführungen haben auch zu verschiedenen Annahmen geführt: die Jahre 1514, 1524, 1528 und 1529 werden als sein Geburtsjahr genannt, die meiste Wahrscheinlichkeit dürfte das Jahr 1524 haben. 1540 kam P. nach Rom, um Musik zu studiren, und genoss hier namentlich den Unterricht von Claude Goudimel. 1551 wurde er als *Maestro de' putti* (Lehrer der Knaben) in der Capelle Giulia im Vatikan angestellt. Seines bedeutenden Rufes wegen, den er bereits genoss, verlieh ihm das Kapitol den Titel eines *Maestro della Capella della basilica Vaticana.* In dieser Stellung schrieb der Meister einen Band vier- und fünfstimmiger Messen, die er im J. 1554 veröffentlichte und dem Papste Julius III. widmete. Dieser berief ihn zum Kapellendienst in das Collegium der päpstlichen Sänger; P. trat am 13. Jan. 1555 ein, musste aber am 30. Juli desselben Jahres wieder austreten, weil Papst Paul IV., der nach Julius III. und dessen Nachfolger Marcellus II. Tode (Marcellus starb schon 21 Tage nach seiner Wahl) den päpstlichen Stuhl einnahm, keinen verheirateten Sänger in der Kapelle duldete. Einen Ersatz bot ihm die Kapellmeisterstelle an der Lateranensischen Hofkirche, welche er am 1. Octbr. 1555 antrat und

*) Die, neuerdings aufgestellte Behauptung: dass Sante der Familienname des Meisters sei, ist mit gewichtigen Gründen angezweifelt worden.

bis zum 1. Febr. 1561 treu verwaltete. In dieser Zeit schrieb er u. A. die »*Improperia*« und das achtstimmige »*Crux fidelis*«, die er am Charfreitage zuerst mit seinem Sängerchor ausführte, und die vierstimmigen »*Lamentazioncn*«, die nicht weniger dazu beitrugen, seinen Ruf als erster Meister der römischen Schule zu verbreiten. Am 1. März 1561 wurde er Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche *S. Maria Maggiore*, und 1565 schrieb er jene drei weltberühmten Messen, mit denen er den *a Capella*-Stil jener Zeit vor harten Synodalbeschlüssen bewahrte.

Auf dem Concilium zu Trient, das sich nach einer zehnjährigen Vertagung 1562 wieder versammelte, kam auch die, schon seit Jahrhunderten für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Wenn auch die weltlichen Melodien, über welche die Meister ihre Messen contrapunktirten, kaum noch als solche zu erkennen waren, so erregten sie doch den Widerspruch der geistlichen hohen Würdenträger, als profane Elemente, die der Kirche fremd bleiben müssten. Man einigte sich sehr leicht darüber, dass Messen, über weltliche Lieder contrapunktirt, nicht mehr in der Kirche gesungen werden sollten. Mit grösserem Eifer fast noch aber wandten sich die geistlichen Herren gegen die contrapunktischen Formen, und die gesammte Figuralmusik wäre beinahe ihrem Eifer erlegen, wenn nicht die Ablegaten eine Schutzrede für sie gehalten und Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten die geistlichen Väter etwas milder gestimmt hätte. So beschloss man nur, die Verbesserung der Kirchenmusik dem Concil zu überlassen, und der Papst ernannte eine aus acht Cardinälen bestehende Commission, die noch acht Mitglieder der Kapelle zu ihren Berathungen hinzuzogen. Die Cardinäle verlangten vor Allem Verständlichkeit und Deutlichkeit des Textes, und dem widersprachen die Sänger, indem sie ausführten, dass solche nicht möglich sei, und dass es die Musik vernichten heisse, wenn man die Nachahmungsformen aus dem Kirchenstil verbanne. Nach langen Verhandlungen kam man endlich überein, den Versuch mit einem kirchlichen Tonstück einfachen Stils zu machen. P., an dessen Improperien und sechsstimmige Messen mehrmals während der Verhandlung erinnert worden war, erhielt den Auftrag und er schrieb im Sinne desselben drei Messen, von denen namentlich die dritte, die »*Missa Papae Marcelli*«, die er später mit einigen anderen in einem Bande dem König Philipp II. von Spanien (1567) dedicirte und die auch den Beifall des heiligen Vaters erhielt, die gestellte Aufgabe genial löste. Die Messen erregten allgemeine Bewunderung und jene Commission erkannte die gestellten Bedingungen als vollkommen erfüllt an. Der Meister wurde zum Componisten der päpstlichen Kapelle ernannt mit einem höheren Einkommen. 1571, nach Animuccia's Tode, trat er wieder in seine frühere Stellung als Kapellmeister an St. Peter und eröffnete um dieselbe Zeit mit seinem Freunde Giov. Maria Nanini zu Rom die berühmte Musikschule, aus welcher eine Reihe vortrefflicher Meister hervorgingen. P. starb am 2. Febr. 1594, nachdem er noch ein Jahr vorher von dem Cardinal Aldobrandini zum Concertmeister ernannt worden war. Von seinen vier Söhnen Angelo, Ridolfo, Silla und Igino überlebte ihn nur der letzte, dem der grosse Meister die Veröffentlichung seiner noch ungedruckten Werke auftrug.

Der Abbate Giuseppe Baini, Sänger und Direktor der päptlichen Kapelle, giebt in seiner ausführlichen Biographie Palestrina's: »*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*« (Vol. 1. 2, Roma, 1828, 4°), die auch in deutscher Bearbeitung erschien: »Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik u. s. w. Nach den *Memorie storico-critiche* des Abbate Giuseppe Baini verfasst und mit hist.-krit. Zusätzen begleitet von Franz Sales Kandler. Herausgegeben mit Vorwort und Anmerkung von R. G. Kiesewetter« (Leipzig, 1834, 8°) auch ein Verzeichniss der Werke Palestrina's; darnach sind es: 14 Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen; ein Buch achtstimmige Messen; 10 Bücher vier- und fünfstimmige Motetten; ein Buch Offertorien; drei Bücher Litaneien; ein Buch

Hymnen für alle Feste des Jahres, ein Buch Magnificat für 5 und 6 Stimmen und ein Buch für 8 Stimmen; drei Bücher Lamentationen; zwei Bücher Madrigale für 4 und zwei für 5 Stimmen; ausserdem noch einzelne Motetten und Madrigale, die in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht sind.

In diesen Werken Palestrina's erreichte der *a Capella*-Stil, der sich am gregorianischen Hymnus durch Jahrhunderte hindurch entwickelte, seine höchste Blüthe und damit seinen Abschluss. Seit jenen ersten, aus dem Stegreif geübten Versuchen der Mehrstimmigkeit, war die weitere Entwickelung des Gesanges ausschliesslich darauf gerichtet, den gregorianischen Hymnus und das ihm zu Grunde liegende System der sogenannten Kirchentonarten harmonisch möglichst glänzend auszustatten. Man erreichte dies zunächst vornehmlich durch die Formen des Kanons, bei welchem die Melodie durch sich selbst contrapunktirt wird. Hierdurch angeregt, wurden die selbstschöpferisch thätigen Meister ebenso wie die analysirenden und kritisirenden Theoretiker zu Untersuchungen über die Natur der Zusammenklänge veranlasst und so wurde jene selbständige Harmonik ausgebildet, welche nicht minder wirksam, wie die durch Nachahmung erreichte, zum Ausdruck religiöser Empfindung vortrefflich geeignet erscheint. Die Niederländer waren es vor allem, welche die Entwickelung des gregorianischen Gesanges nach diesen zwei Seiten fortführten: sie entwickeln aus der einen Stimme zwei, drei und mehrere und erfinden auch zu der einen zwei oder drei abweichend geführte neue Stimmen. Es entstehen die künstlichen Formen des Kanons, als bewunderungswürdige Zeugnisse regen Fleisses und lebendiger Spekulation. Dabei war das Bestreben der Meister dieser Schule zugleich darauf gerichtet, die Tonarten harmonisch festzustellen und dadurch den specifischen Charakter einer jeden bestimmt auszuprägen. Durch die venetianische Schule erlangt dann dies harmonische Element selbständigere Bedeutung. In Wechselchören werden die harmonischen Massen einander gegenüber geführt und jene künstlichen melodischen Formen des Kanons treten zurück. Erst die römische Schule, welche die Harmonik als etwas Fertiges überkam, konnte die kanonischen Formen consequent und in breiter harmonischer Entfaltung darlegen. Palestrina, der Gründer und genialste Vertreter dieser Schule, war von seinem Lehrer Goudimel zunächst in die Harmonik eingeführt worden; ihm wird nicht der einzelne Ton, sondern schon der Accord zum Darstellungsmittel. Die Melodie des alten Hymnus, wo er sie seinen Tonschöpfungen zu Grunde legt, erscheint ihm sofort harmonisch ausgestattet und diese Harmonie löst er in ein fein verschlungenes Tongewebe auf. Er ist in allen Künsten der alten niederländischen Schule bewandert; aber in einigen seiner wunderbarsten Tonwerken enthält er sich selbst der einfachsten, er schreitet nur harmonisch fort, doch in so gewandter und fliessender Weise, wie sie nur die grösste Herrschaft über die kanonischen Formen erreichen lässt. Wo er aber diese anwendet, wie in seinen Messen und Motetten, da ersteht ihm mit dem Motiv auch die ganze Harmonie, so dass diese sich mit der Verarbeitung ganz von selbst ergiebt und so ungezwungen, dass man das Vorhandensein der künstlichen Formen kaum merkt. Damit schliesst er die ganze alte Musikpraxis ab, deren Bestreben dahin ging: Harmonie und Melodie zu untrennbarer Einheit in einander zu arbeiten. Jene sollte diese sättigen und kräftigen und mit einem wunderbaren Schmuck auszieren, und diese wiederum jene aus der naturalistischen Existenz der, in gewissem Sinne immer doch rohen Materie erheben zu einem schön geformten Kunstgebilde und dadurch in die höhere Sphäre der Idee. P. beginnt diese Richtung mit jenen Lamentationen, die er im Grunde schon in seinen ersten Messen, namentlich der *Missa Papae Marcelli* beendigte.

Während früher die einzelnen Stimmen sich melodisch zu entfalten und zu Accorden zu verbinden streben, lösen sie jetzt die Accordmassen auf, und darin beruht ihre veränderte Wirkung. Früher war das mehr flüchtige melodische Element vorwiegend, jetzt tritt das macht- und glanzvollere

harmonische in den Vordergrund, und die sich auf dem Grunde dieser neuen Musikanschauung erhebenden Tongebilde gewinnen dadurch die staunenswerthe Grossartigkeit ihrer Construktion und das geheimnissvolle wunderbar Prächtige ihrer Wirkung. Der Meister erhöhte damit die geheimnissvolle Pracht des katholischen Kirchencultus und erhob die Herzen der Gläubigen zu frommer Andacht. So emsig ist er nur auf Ausstattung der alten kirchlichen Weisen bedacht, dass er sich jener wirksamen Mittel der Chromatik enthält, welche schon seine Vorgänger und Zeitgenossen anwenden; er enthält sich ihrer, die Reinheit der Kirchentonarten möglichst zu wahren. Nur in den Motetten und mehr noch in den Madrigalen wird noch ein Element geltend, das schon fast ein halbes Jahrhundert ausserhalb der Kirche gestaltend wirkte, der Rhythmus. Schon bei Palestrina folgt auch in seinen Motetten die einzelne Stimme nicht mehr nur dem Zuge zu contrapunktiren oder die Harmonie klangvoller herauszubilden, sondern vielmehr dem mehr künstlerischen, dies auch in einer gewissen ebenmässigen Anordnung zu thun. So wirkte der ausserordentliche Meister nicht nur die eine Periode abschliessend, sondern zugleich die neue vorbereitend.

Eine Gesammtausgabe der Werke Palestrina's wurde zuerst durch seinen Biographen Baini beabsichtigt; dieser hatte sie zunächst behufs einer vollständigen Ausgabe in 36 Bänden in Partitur zusammengetragen. Auf Anregung des preussischen Gesandten von Bunsen in Rom hatte sich die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig bereit erklärt, den Verlag zu übernehmen; doch führten die, durch mehrere Jahre hindurch mit Baini gepflogenen Unterhandlungen zu keinem Resultat. Die betreffende Correspondenz findet sich im Auszug veröffentlicht in Adr. de la Fage: »*Diphtérographie*«. Die ersten Versuche einer Gesammtausgabe machte Alfieri mit dem Werk: »*Roccalta, di musica sacra*«, von der 7 Bände erschienen (1841 bis 1846); doch ist diese Ausgabe nicht frei von Willkürlichkeiten. Einzelne Werke sind von dem oben genannten de la Fage, von Proske (»*Musica divina*«) u. A. veröffentlicht worden. Später begann Theodor de Witt die Werke Palestrina's zu sammeln, um diese nach dem Plan Baini's zu veröffentlichen. Bei seinem 1859 erfolgten Tode fanden sich 3 Bände druckfertig vor, ausserdem noch verschiedenes Material zu späteren Bänden. Die drei vollständigen Bände erschienen 1861 bis 1863 bei Breitkopf und Härtel; von 1874 an erscheint die Fortsetzung dieser Ausgabe unter der Redaktion von Franz Espagne; der 4. und 5. Band erschienen 1874; der 6. erscheint 1877, der 7. 1878.

Palestrini, Giovanno, ein ausgezeichneter Hautboist des vorigen Jahrhunderts; wurde 1744 in Mailand geboren. Er machte 1783 Concertreisen durch Italien, Deutschland und Dänemark und erregte durch seine bedeutende Fertigkeit und durch die gefühlvolle Weise, mit der er die Oboe blies, allgemein Bewunderung. Später trat er in die Dienste des Herzogs von Turn und Taxis.

Palladio, David, neapolitanischer Componist des 16. Jahrhunderts, liess sich in Deutschland nieder. Gedruckt wurden von ihm »*Cantiones nuptiales* 4-, 5-, 6-, 7 stimmig« (Wittenberg, 1590, in 4°); »Neues Lied Herrn Henrico Julio, postulirten Bischoffen zu Halberstadt« (Magdeburg, 1590).

Pallavicini(o), Carlo, gebürtig aus Brescia, lebte zu Salo und war einer der beliebtesten Operncomponisten seiner Zeit, dessen Werke namentlich in Venedig von 1666 bis 1687 zur Aufführung kamen, so: »*Demetrio*« und »*l'Aureliano*«, beide 1666; »*Il Tiranno amiliato d'Amore*«, *overo il Meraspe*«, 1667; »*Diocleziano*«, 1674; »*Enea in Italia*«, 1675; »*Galeno*«, 1676; »*Il Vespasiano*«, 1678; »*Il Nerone*«, 1679; »*Messalina*«, 1680; »*Bassiano overo il maggiore impossibile*«, 1682; »*Carlo Rè d'Italia*«, 1683; »*Il Rè Infante*«, 1683; »*Licinio Imperatore*«, 1684; »*Ricimero, Ré de Vandali*«, 1684; »*Massimo Pupieno*«, 1685; »*Penelope la Casta*«, 1685; »*La Didone delirante*«, 1686; »*Amore innamorato*«, 1686; »*L'Amazone Corsara, overo l'Aluilda Regina de Gotti*«, 1686;

»*Elmiro Ré di Corinto*«, 1687; »*La Gerusalemme liberata*«, 1687. Vom Jahre 1667 an wird er als Vicekapellmeister, seit 1672 als Kapellmeister der kurfürstl. sächsischen Kapelle erwähnt. Urkundlichen Nachrichten zufolge war er 1673 noch in Dresden, scheint aber bald nachher seine Anstellung aufgegeben und nach Italien zurückgegangen zu sein. 1685 engagirte ihn Kurfürst Johann Georg III. abermals als Kapellmeister für eine in Dresden zu gründende italienische Oper. Am 2. Febr. 1687 führte er dort seine schon oben erwähnte Oper »*La Gerusalemme liberata*« von Giul. Cesare Corradi auf, die 1693 auch in Hamburg zur Darstellung kam. Partitur und Textbuch des interessanten Werkes sind im Besitz der Musikaliensammlung des Königs Albert von Sachsen. P. starb am 27. Januar 1688 in Dresden. Am 14. Febr. 1689 ward dort die Oper »*L'Antiope*« gegeben, welche P. unvollendet hinterlassen hatte. Die ersten zwei Akte waren von seiner Arbeit, den dritten Akt hatte der kurfürstl. Vicekapellmeister Nic. Adam Strungk componirt.

Palma, Silvestro **di,** dramatischer Componist aus Ischia bei Neapel, geboren gegen 1762. Er besuchte das Conservatorium in Loreto und genoss dann den Unterricht Paisiello's. Er componirte zehn oder zwölf Opern, die in Neapel, Bologna und Venedig gegeben wurden. Die Polonaise »*Sento che son vicino*« aus der Oper »*La Pietra simpatica*« hatte einen sensationellen Erfolg. P. starb am 8. Aug. 1834.

Palmerini, Luigi, vorzüglicher Orgelspieler, wurde in Bologna den 26. Decbr. 1768 geboren und starb daselbst am 27. Januar 1842, nachdem er 40 Jahre an der Kirche St. Petrone Organist gewesen war. Man rühmt ihm nach, er habe drei- und vierstimmige Fugen auf der Orgel improvisirt. Er hinterliess ausser seinen Compositionen, die Manuscript blieben, eine Abhandlung über Harmonie und Begleitung, welche von Bolognesischen Künstlern für besser als die von Mattei erachtet wird.

Palmula, der unterste Theil des Ruders, die Ruderschaufel, heisst auch die Taste an Clavierinstrumenten.

Palotta, Matteo, italienischer Kirchencomponist, ist zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Palermo geboren. Er studirte — höchst wahrscheinlich Pergolese's Mitschüler — im Conservatorium di San Onofrio in Neapel, wiewohl von seinen Eltern dem Priesterstande bestimmt, mit angestrengtem Fleisse die Composition und gab schon als Knabe bewunderungswürdige Beweise eines eminenten Talentes. Nach abgelegten rigorosen Prüfungen kehrte er als Doktor der Theologie nach Palermo zurück, woselbst er im J. 1736 zum *Canonicus secundarius* ernannt wurde. Hier weihte er sich mit verdoppelter Liebe dem ernsten Studium des Contrapunktes und vorzüglich des erhabenen Chorals, den er in den dortigen Klöstern mittelst seiner vortrefflichen Abhandlung: »*Gregoriani cantus enucleata praxis et cognitio*« neu belebte und auf solide Grundsätze reducirte. Es ist ein Werk über die Guidonische Solmisation und die Lehre von den Kirchentönen und zeichnet sich durch Gründlichkeit und gedrängte Kürze aus. Kaiser Karl VI. lernte den Meister aus seinen Werken kennen und zog ihn mit der Verleihung der Ehrencharge eines Hofkapellmeisters nach Wien. Dort lebte und wirkte derselbe bis zum Jahre 1760, in welchem wahrscheinlich sein Tod erfolgte. Seine einzig der Kirche geweihten und streng klassischen 4-, 5-, 6- und 8 stimmigen Vocalsätze sind gediegen, der wahre Ausdruck einer frommandächtigen Seele, voll edler charakteristischer Züge und geben überall Belege von tiefer contrapunktischer Einsicht. Mannigfaltige Entwickelung der Haupt-, glückliche Darstellung und Verflechtung der Nebensätze erscheinen als bezeichnendes Merkmal seiner Individualität. Die Führung seiner Melodien ist wie bei Caldara natürlich und fliessend, in Verbindung mit den ruhigen, correkten und eigenthümlichen Harmonien wahrhaft einnehmend.

Palsa, Johann, ausgezeichneter Virtuose auf dem Horn, wurde in Jermeritz in Böhmen am 20. Juni 1752 geboren. Achtzehn Jahre alt ging er,

mit Thürrschmidt, ebenfalls ein vorzüglicher Hornbläser, der in Duos die zweite Hornpartie spielte, nach Paris. Hier, wo sie sich in den *Concerts spirituels* hören liessen, erwarben sie sich zuerst hohe Anerkennung, später in demselben Maasse in London und in Deutschland. Sie bliesen auf gewöhnlichen Pariser silbernen Hörnern zuweilen Doppelconcerte mit Begleitung des ganzen Orchesters. 1783, als sie in Kassel concertirten, engagirte sie der Landgraf von Hessen-Kassel, ebenso 1786 in Berlin der König von Preussen. P. starb in Berlin am 24. Jan. 1792 an der Brustwassersucht. Von P. und Thürrschmidt erschienen in Berlin bei Groebenschultz und Seiler sechs Duos für zwei Horne.

Paminger, Leonhardt, zu Aschach (Aschau) in Oberösterreich um 1494 geboren, soll im Kloster St. Nikolaus zu Passau erzogen worden sein (nach Gerber). Er widmete sich von Jugend auf der Tonkunst, studirte aber auch zu gleicher Zeit die Humaniora. Im J. 1513 reiste er nach Wien, um sich daselbst in den höheren Studien auszubilden, kehrte aber schon im J. 1516 wieder nach Passau zurück und übernahm daselbst, gegen sehr geringen Sold, in einer Schule das *Officium Tabellionatus* (d. h. den Schreiberdienst). Er war ein Freund Luther's, Melanchthon's, Veit Dietrich's und anderer Männer, die an der Reformation arbeiteten, und hinterliess viele polemische Schriften in deutscher und lateinischer Sprache. Er gab auch dreizehn sehr zierliche, aus dem Plautus, Terenz, Macropedius und anderen Dichtern übersetzte Schauspiele heraus. Später wurde er Sekretär des Klosters, wo er seine Erziehung erhalten hatte und theilte seine Zeit fortwährend zwischen den Wissenschaften und der Tonkunst. Er starb daselbst am 3. Mai 1567 im 73. Jahre seines Lebens, wie die Umschrift seines Portraits, welches sich in seinen »*Ecclesiastic. Cantiones*« befindet, aussagt. Sein Sohn Sophonias setzte seinem Vater ein Denkmal mit einer Druckschrift über sein Leben, welches Regensburg 1568 datirt und an den Grafen von Oettingen und Harburg gerichtet ist (»Cäcilia«, Zeitschrift von Dehn, Bd. 26, 199). Seine drei Söhne Balthasar, Sophonias und Sigismund, die sich auch als Componisten auszeichneten, gaben des Vaters hinterlassene Werke unter dem Titel: »*Ecclesiasticarum cantionum* 4, 5, 6 *et plurium vocum, a prima dominica adventus, usque ad passionem Dei etc.*« (Norimberg, in offic. Th. Gerlazeni 1573; (s. Näheres darüber »Publikation der Gesellschaft für Musikforschung«, Bd. IV in 8° 1876 p. 66) heraus. Dies grossartige Werk umfasst vier Theile in 6 Stb. und ist im Besitze der Bibliotheken in München, Kassel und Augsburg. Paminger ist aber ausserdem schon von 1537 ab in Sammelwerken als Componist vertreten und zählt Eitner's »Bibliographie« 24 Compositionen auf. Das Wenige, was bisher von Paminger in Partitur bekannt geworden ist, zeigt eine tüchtige und geklärte Meisterhand. Das geistliche Lied: »Ach Gott, straf mich nit im zoren dein« (Ott, 1544, No. 23), ist ein ausdrucksvoller Satz, voller Klangreiz. »Das Nachtwächterlied« (1544) ist zwar etwas hausbacken, doch die deutsche alte Gemüthlichkeit guckt aus jeder Note heraus.

Pampani, Antonio Gaetano, dramatischer Componist aus der Romagna, dessen Geburt in den Anfang des 18. Jahrhunderts fällt. Er wurde Kapellmeister an der Kathedrale in Fermo und füllte diese Stelle bis 1748 aus, von welcher Zeit an er das Conservatorium in Venedig zwanzig Jahre lang leitete. Man kennt zehn Opern von ihm, von denen »*Demofoonte*« die beste sein soll. Der Kapellmeister Reichardt erwähnt von P. ein »*De profundis*« (1748), eine Motette »*In convertendo Dominus*« und ein »*Tantum ergo*«.

Pan, *Πάν*, Sohn des Hermes und einer Tochter des Dryops oder des Zeus und der arkadischen Nymphe Kallisto, ist ursprünglich ein arkadischer Wald- und Weidegott, war von Geburt an gehörnt, bocksfüssig, bärtig, krummnasig, behaart und geschwänzt, dass seine Mutter ihn erschreckt verliess; Hermes trug ihn zum Olymp und alle Götter freuten sich über den seltsam gestalteten Gott, weshalb sie ihn Pan nannten. Er soll die Syrinx (daher Panflöte)

erfunden haben, auf welcher er den Nymphen, mit denen er fröhliche Tänze aufführte, selbsterfundene Stücke vorspielte. Diese seine Erfindung gab Veranlassung zu der Fabel, dass er die Nymphe Syrinx aus Liebe bis zum Ladonfluss verfolgt habe, wo sie in Schilfrohr verwandelt wurde, aus dem der Gott sich die Panflöte schnitt.

Panathenäen, Panathenäische Spiele (s. Musikalische Wettstreite).

Pandora, Pandura, Bandoër, eine kleine Lautenart mit weniger Saiten, als die gewöhnliche Laute. Sie ist namentlich in Polen und der Ukräne gebräuchlich. In Niederitalien findet man sie mit 8, in England mit 12 Saiten bespannt. Kleinere Arten sind das

Pandoret, Panduriue, auch Pandurchen und Mandurchen genannt; sie sind mit Saiten, in den Tönen *g d g d* gestimmt, bezogen.

Pane, Domenico **del,** Geistlicher in Rom, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und studirte Composition bei Abbatini. Er stand einige Jahre als Sopranist im Dienst des Kaisers Ferdinand III. in Wien und Prag, bis er 1654 nach Rom zurückkehrte und in die päpstliche Kapelle aufgenommen wurde. Viele seiner Compositionen befinden sich im Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle; gedruckt wurden 1) »*Magnificat octo tonorum*«, *liber primus*, op. 1 (Roma, ap. Mascardium, 1672). 2) *Motetti* 2, 3, 4 *e* 5 *voci lib. I* op. 2 (ibid. 1675). Ebenso ein Werk, welches durch den folgenden Titel näher bezeichnet wird: »*Messe dell Abb Domenico del Pane, soprano della capp. pont. a* 4, 5, 6, 8 *voci, estratte da esquisiti motetti del Palestrina, e dedicate all' E. e R. Sig. cardinal Benedetto Pamphili*« (Rome, 1687). Del Pane war auch der Herausgeber der Antiphonien für zwölf Tenöre und zwölf Bässe seines Lehrers Abbatini.

Panflöte, s. Syrinx.

Panharmonikon, auch Orpheusharmonika, ein 1800 von Mälzl in Wien erfundenes Instrument, das nach Art der Spieluhren durch einen inneren Mechanismus (Blasebalg und Walzen) zum Erklingen gebracht wird. Es ist ungefähr 8 Fuss lang, 5 Fuss breit und 10 Fuss hoch und vereinigt ein Orchester mit Pauken und Trompeten in sich.

Panizza, Giacomo, Componist und renommirter Gesanglehrer, lebte in Mailand. Sein Hauptverdienst ist wohl die Ausbildung guter Sänger und Sängerinnen, doch hat er auch Verschiedenes componirt. Seine erste Oper »*Sono eglino maritati?*« wurde 1827 aufgeführt. Ihr folgten mehrere andere. Ferner sind zu erwähnen: Concertarien, eine Serenade für vier Stimmen mit Orchester, betitelt: »*Inno a Maria Malibran*«, Sextette, Scenen u. s. w. Panizza starb 1860.

Panmelodion, ein um 1810 von Franz Leppich in Wien erfundenes Instrument, bei welchem durch eine vermittelst Schwungrad in Bewegung gesetzte Walze metallene Stäbchen durch Reibung zum Erklingen gebracht werden.

Panny, Joseph, Violonist und Componist, wurde in Kohlmitzberg in Oesterreich am 23. Oktbr. 1794 geboren. Sein Vater, Schullehrer daselbst, ertheilte ihm schon als sechsjährigen Knaben Unterricht im Violinspiel. Durch viel Fleiss brachte er es dahin, dass er im neunten Jahre Quartette von Haydn u. A. mitspielen konnte. Ungünstige Umstände verhinderten nichtsdestoweniger eine gleichmässige Ausbildung in der Musik, bis es ihm gelang, den Kapellmeister Eybler für sich zu interessiren und nach Wien zu kommen, wo er von diesem Unterricht erhielt. 1829 gab er in Wien sein erstes Concert, bei welcher Gelegenheit ein Kriegerchor und ein schottischer Chor seiner Composition aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen wurden. Eine dramatische Scene für Violine und Orchester, die er auf Wunsch Paganini's componirte, spielte dieser in seinem Abschiedsconcert in Wien 1828. Einige dreissig andere

grössere und kleinere Werke (s. Fétis »*Biogr. univ.*«, B. 6, S. 441) erschienen bei Schott in Mainz und Artaria in Wien. Panny lebte nacheinander in Hamburg, Bergen, Altona, Wesserling im Elsass als Orchesterdirigent, Virtuose oder Lehrer, bis er sich 1836 in Mainz niederliess und eine Musikschule für Vocal- und Instrumentalmusik gründete. Hier verheiratete er sich auch und glaubte nach einem bewegten Leben eine bleibende Stätte gefunden zu haben, starb aber nach zwei Jahren, am 7. Septbr. 1838, 44 Jahr alt.

Panofka, Heinrich, Violinist und Professor des Gesanges, ist am 2. Oktbr. 1807 zu Breslau geboren. Sein Vater hatte zwar keineswegs die Absicht, den Sohn zum Musiker zu erziehen, liess ihn aber dennoch zeitig, und zwar zuerst von der älteren Schwester im Violinspiel unterrichten. Später erhielt er von verschiedenen Lehrern Gesang- und Compositionsunterricht. Mit 10 Jahren spielte er zum ersten Male öffentlich, und einige Jahre später im Theater die Concerte von Viotti und Rode. 1824 bezog er die Universität, um die Rechte zu studiren, welches Vornehmen jedoch nicht zu Ende geführt wurde, denn er bestimmte den Vater, nun doch die Carrière des Musikers einschlagen zu dürfen. Zu diesem Zwecke ging er nach Wien, und erhielt dort Unterricht von Mayseder und Hoffmann. 1829 reiste er nach München und später nach Berlin, wo er im Vereine mit dem Pianisten Hauk Concerte gab, auch seine ersten Compositionen veröffentlichte. Als Kritiker machte er sich gleichfalls hier zuerst bemerkbar und zwar in der von Marx redigirten »Musikalischen Zeitung«. Später als er nach mehreren anderen Reisen über Dresden, Wien, Prag, wo er mit Beifall Concerte gegeben, in Paris lebte, war er der Correspondent der von Schumann gegründeten »Leipziger musikalischen Zeitung«. Obwohl er auch in Paris (zuerst in einem Concert von Berlioz) mit Beifall als Violinist aufgetreten war, wendete sich sein Interesse nach und nach immer mehr dem Studium der Gesangskunst zu. Die verschiedenen Gesangsmethoden hatte er Ende der dreissiger Jahre in Paris Gelegenheit an Rubini, Lablache, Donzelli, David, Mme. Fodor, Sonntag und 1847 in London, wo er sich in dieser Zeit aufhielt, an Jenny Lind, Gordoni, Staudigl u. s. w. zu studiren. Nach Paris zurückgekehrt, liess er sich dort als Gesanglehrer nieder, und veröffentlichte in der Folge mehrere Studienwerke für den Gesang. Das hauptsächlichste ist: »*L'Art de chanter, devisé en deux parties, theorique et pratique*«, op. 81 (Paris, Brandus), nebst *Vademecum* des Sängers: 24 Vocalisen für Mezzo-Sopran, Sopran und Tenor und 24 Vocalisen für Contraalto, Bariton und Bass (italienisch bei Riccordi in Mailand, deutsch in Leipzig bei Rieter-Biedermann). Ferner »*L'Abécédaire vocal*« u. s. w. (Paris, Brandus), »*Suite de l'Abécédaire, vingt-quatre Vocalises dans l'étendue d'une octave et demie, pour toutes les voix*« (ibid.), »*Vingt-quatres vocalises d'artistes*« (ibid.). Eine deutsche Uebersetzung der Methode des Violinspiels von Baillot von Panofka ist in Berlin bei Schlesinger erschienen. Seine Compositionen s. in Fétis VI pg. 442.

Panormitano, Mauro, Sicilianischer Componist, im 16. Jahrhundert in Palermo geboren, wurde Organist im Kloster Montcassin. Gedruckt ist von ihm: »*Lamentazioni e Responsori per la Settimana Santa a quattro voci*« (Venetia, 1583). Eine zweite Auflage erschien ebendaselbst 1597 mit lateinischem Titel.

Panorma, Francesco, Sohn des folgenden, war Flötist. 1786 erschienen von ihm in Paris sechs Duos für zwei Flöten und ein Clavierstück »*La Valse de l'oiseau*«, welches seiner Zeit *en vogue* war.

Panorma, Vincentio, Lautenist aus Cremona, liess sich 1740 in Paris nieder.

Panseron, Auguste Mathieu, Gesanglehrer von Ruf und Verfasser vieler Studienwerke für diese Kunst, ist in Paris den 26. April 1796 geboren. Sein Vater war ein wohlunterrichteter Musiker, dem Gretry die Instrumentirung der meisten seiner Partituren anvertraute. Dieser unterrichtete seinen Sohn bis er ihn auf das Conservatorium brachte. Hier erhielt P. mehrere Preise 1813 den ersten für Composition, wodurch er in den Stand gesetzt wurde

eine Studienreise von fünf Jahren zu machen. Zuerst ging er nach Bologna, dann auf mehrere Jahre nach Rom und Neapel, bei den besten Meistern Gesang studirend. Darauf nahm er seinen Aufenthalt in Wien, und erhielt den Unterricht Salieri's. Nachdem er dann noch eine Zeitlang in Petersburg gelebt hatte, kehrte er nach Paris zurück. 1824 wurde er Professor des Gesanges am Conservatorium und übernahm auch eine Zeitlang die von Halevy aufgegebene Stelle eines Accompagneurs am *Théâtre Italien*. Von P. wurden im Théâtre Feydeau und im l'Odeon mehrere einaktige Opern aufgeführt, als: »*La Grille du parc*«, »*Les deux Cousines*«, »*L'Ecole de Rome*«. Von seinen ungefähr 200 Romanzen waren die beliebtesten: »*Le songe de Tartini*« mit Violinbegleitung, »*La Fête de Madame*«, »*Malvina*«, »*Valsons encore*«, »*Au revoir*«, »*Louise*«, »*On n'aime bien qu'une fois*«, »*Demain on vous marie*« u. s. w. Sein Verdienstlichstes sind jedoch seine Studienwerke, deren er 18 veröffentlichte. Es sind Solfegien aller Art, für jede Stimme, für eine, zwei, drei und vier Stimmen, für jede Schwierigkeit, ebenso Studien für die Vocalisation u. s. w. Ein specielles Verzeichniss dieser 18 Werke giebt Fétis »*Biogr. univ.*«, Bd. 6, S. 444. P. lebte hoch geachtet und starb den 29. Juli 1859.

Pausner, Johann Heinrich Lorenz, Dr. der Philosophie, geboren in Arnstadt, beschäftigte sich mit Akustik und veröffentlichte eine Dissertation, welche das Phänomen der Schwingungen auf der Oberfläche behandelt, eine der ersten Schriften, welche die Entdeckungen Chladni's hervorgerufen. Der Titel ist: »*Dissertatio physica sistens investigationem motuum et sonorum quibus laminae elasticae contremiscunt; quam Rectore D. Carlo Augusto duce Saxon. consensu ampliss. philosoph ordinis pro venia legendi rite impetrandâ A. D.* 29. *Aug.* 1801 *publice defendit auctor J. H. L. Pausner*« (Jena, 1801).

Pantaleon, auch Pantalon, eine Art Cymbal oder Hackebrett, nach dem seiner Zeit berühmten Violinspieler Pantaleon Hebenstreit benannt, der das Instrument construirte (1690). Als er 1705 auf demselben mit vielem Beifall am Pariser Hofe spielte, taufte es der König Ludwig XIV. Pantaleon. Der Corpus des Instruments war etwa viermal so lang und doppelt so breit, wie der des Hackebretts und hatte zwei Resonanzboden, von denen der eine mit Draht-, der andere mit Darmsaiten bezogen war. Doch gab es auch Pantaleons, die nur mit Darmsaiten bezogen waren. Es hatte einen Umfang von vier bis fünf Octaven; der Bezug war mehrchörig, der Klang stark und namentlich in der Tiefe voll und brillant. Doch klangen die Saiten lange nach, was die Ausführung schneller Figuren sehr erschwerte; dazu kam, dass die Darmsaiten häufig rissen und so ist es erklärlich, dass es aus der Praxis bald verschwand. Der, um 1789 zu Ludwigslust verstorbene Noelli, Kammermusikus und Pantaleonist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, soll der letzte Pantaleonvirtuose gewesen sein. Später ging der Name auf jene Art des Pianoforte über, auf welche das System des Hammeranschlags von oben, wie beim Pantaleon, angewendet wurde, und auch auf die aufrecht stehenden Flügel mit Hammermechanik, bei denen, wie beim Pianino, der Anschlag gegen den Steg erfolgt.

Pantalonzug, eine an alten Clavieren öfters angebrachte Vorrichtung, um einen, dem des Pantaleon ähnlichen Klang zu erzeugen. Vermittelst eines Zuges werden schmale Stückchen Blech zwischen die Bebuchung und den Anschlagspunkt der Tangenten an die Saiten geschoben, wodurch ein Nachklingen und Ineinanderrauschen der Töne hervorgebracht wird, wie es dem Pantaleon eigen ist.

Pantomimus, *παντόμιμος*. Die Pantomimik oder die Kunst, durch Tanz, lebhafte Bewegung des Körpers und durch Gebehrdenspiel ohne Worte innere oder äussere Vorgänge auszudrücken. Die Pantomime, im Sinne einer ganzen stummen Vorstellung mit Tanz und Musik ist römischen Ursprungs und war auch nur in Rom heimisch. Sie entstand nach und nach aus der Vortragsweise des alten *Canticum*, wie sie Livius (T. 2) darstellt. Der

ältere Mimus wurde Gebehrdenspiel, daher auch der Ausdruck *saltare fabulam*. Später entwickelte sich diese Kunst zu bedeutender Höhe, als sie den Histrionen allein überlassen blieb und sie war bis in die späteste Kaiserzeit beliebt. Im vorigen Jahrhundert kamen Pantomimen in Frankreich wieder in Mode; namentlich durch Noverre (s. d.) wurde das Ballet durch die Pantomime zu einer höhern Form der künstlerischen Darstellung erhoben. Tanz, Musik und Gebehrden vereinen sich, um eine interessante Handlung auf der Bühne darzustellen und seitdem ist diese Ballet-Pantomime oder das pantomimische Ballet, wie es auch heisst, an einzelnen Hofbühnen mit regem Eifer gepflegt worden. Nicht nur Voltaire's »Semiramis«, sondern auch Shakespeare's »Macbeth« und »Romeo und Julia« und in neuerer Zeit Byron's »Mazeppa« und »Sardanapal« sind in grossen pantomimischen Darstellungen auf die Bühne gebracht worden.

Panzacchi, Domenico, einer der besten italienischen Tenöre des 18. Jahrhunderts, wurde 1733 in Bologna geboren, sang hauptsächlich in Madrid und München und starb 1805 in seiner Vaterstadt.

Panzan, Pater Octavian, Dechant des Klosters zum heiligen Kreuz in Augsburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts, verfasste folgende Schrift: »*Octonium ecclesiasticum organicum*« (Augsburg, 1747, in fol.).

Paoli, Francisco Arcangelo, Carmelitermönch in Florenz, woselbst er 1571 geboren wurde und am 4. Januar 1635 starb. Von seinen Arbeiten sind folgende bekannt: »*Directorio del Coro, e delle Processioni, secondo il rito de' Padri Carmelitani*« *(in Napoli, presso il Carlino,* 1604, in 4°). — Eine zweite Auflage, Rom mit dem Namen des Verfassers. — »*Breve introduzione al Canto fermo*« *(in Firenze, presso il Cecconelli,* 1623, in 8°). — »*Cantionem seu Hymnum sacrum, in Missis decantandam cum offici Angelio tutelaris*« *(Neapoli, apud Carlinum,* 1624).

Paolo, mit dem Beinamen Aretino, war aus Arezzo in Toskana gebürtig. Man kennt von ihm: »*Il primo libro de Madrigali a cinque sei et otto voci*« (*in Venezia, presso Antonio Gardano,* 1558), Franz von Medicis gewidmet.

Paolucci, Giuseppe, Franziskanermönch, wurde in Siena 1727 geboren. Seine musikalischen Kenntnisse erwarb er sich durch Pater Martini in Bologna. Er war erst in Venedig Kapellmeister des Klosters seines Ordens und später in Sinigaglia, woselbst er auch im 50. Jahre seines Alters starb. P. hinterliess Kirchencompositionen im Manuscript, achtstimmige zu zwei Chören *(Preces pix)* wurden in Venedig 1767 gedruckt. Besonders verdient macht ihn ein Werk, welches aus einer Sammlung der besten Stücke im Kirchen- und Madrigalenstil von den ersten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts besteht. Diese Musikstücke sind analysirt und erläutert und als Beispiele zur Kunst des Satzes benutzt. Das Werk führt den Titel: »*Arte prattica del contrappunto dimostrata con Esempi di vari Autori a con osservazioni*« (Venezia, 1765 bis 1772, 3 Thl., in 4°). Es behandelt sehr ausführlich die mehrchörige Chorcomposition und bringt zahlreiche Beispiele von Orlandus Lassus, Giacomo Antonio Perti, Gio. Carlo Maria Clari, Giov. Pierl. da Palestrina, Antonio Caldara, Benedetto Marcello, Giuseppo Bernabei, Ludovica Vittoria, Costanzo Porta, Matteo Asola, J. Jos. Fux, Ant. Mar. Bonorum, G. Fr. Händel u. A.

Papagenoflöte heisst die Panpfeife (Syrinx), seitdem sie Papageno in Mozart's Zauberflöte so zierlich zu verwenden wusste.

Papavoine, Violinist und Componist, lebte als Concertmeister 1760 in Marseille, später in Paris am Théâtre l'Ambigu-comique. Hier wurde seine Oper »*Le Manuscript volé*« 1760 aufgeführt. Für dieses Theater schrieb er zehn Jahre lang die Musik zu den Pantomimen. Ferner erschienen von ihm *Six quatuors pour deux violons, alto et basse.*

Pape, Heinrich, Pianofortefabrikant, wurde in Würtemberg 1787 geboren, kam 1811 nach Paris und siedelte sich dort an. Zuerst trat er in die Pianofortefabrik von Pleyel ein, deren Ateliers er mehrere Jahre hindurch

leitete, bis er 1815 eine eigene Fabrik errichtete. Diese bestand ziemlich vierzig Jahre lang, während welcher Zeit Pape, durch Verbesserungen und Neuerungen in der Construktion seiner Instrumente, sich fortdauernd auszeichnete. Anfänglich baute er dieselben nach dem System der Engländer Broadwood und Tomkinson, aus welchen aber durch fortwährende Veränderungen ein neueres hervorging. Er hatte hierbei in Bezug auf den Auslöser ein Princip acceptirt, aber mit wesentlicher Verbesserung in Anwendung gebracht, welches der alte Clavierbauer Marius erfunden, Hildebrand und Streicher in Wien erneuert hatten. Weniger für den Flügel als für das tafelförmige Instrument erzielte er die schönsten Wirkungen. Für das aufrecht stehende Piano erfand er ebenfalls Verbesserungen, die Mechanik sowohl, wie die äussere Form betreffend. Talent und Fleiss dieses Mannes fanden die gebührenden Anerkennungen, er erwarb mehrfach Preismedaillen (1832, 1833, 1834) und erhielt 1839 den Orden der Ehrenlegion. P. erfand auch eine Maschine, Holz oder Elfenbein spiralförmig zu schneiden, deren Ergebnisse er 1827 ausstellte. In Paris bei Loquin erschien ein kleines Schriftchen: »*Notice sur les inventions et perfectionnements apportés par H. Pape dans la fabrication des pianos*«.

Pape, Ludwig, schwedischer Gelehrter, veröffentlichte eine Schrift: »*De usu musices*« (Upsal, 1735, in 4°).

Pape, L., ein trefflicher Cellist und gediegener Componist, ist 1809 am 14. Mai in Lübeck geboren. 1846 wurde er Hofcomponist des Grossherzogs von Oldenburg; er starb in Bremen am 9. Jan. 1855. Von seinen Compositionen: Sinfonien und Werke für Kammermusik u. s. w., sind ein Quartett und ein Quintett bekannt geworden.

Papendick, Gustav Adolph, geboren zu Naussedorf bei Tilsit am 26. April 1839, erregte bereits als Knabe durch sein ausgezeichnetes Clavierspiel grosses Aufsehen bei seinen Kunstreisen in Russland und Deutschland. Als er 1846 nach Berlin kam, gewann er die Gunst des kunstsinnigen Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., der ihm zum weiteren Studium eine namhafte Unterstützung anwies. Unter der Leitung Th. Kullack's bildete sich P. zu einem bedeutenden Pianisten aus. Von seinen Compositionen sind mehrere im Druck erschienen. Seine Schwester Ida, geboren 1842, erwarb sich den Ruf einer trefflichen Harfenistin.

Paphlagonische Trompete, ein tief tönendes Blasinstrument der alten Griechen, dessen Schalltrichter einem Ochsenkopf gleicht.

Papier, Louis, geboren in Leipzig am 26. Febr. 1829, bekleidet, nachdem er vorher in verschiedenen anderen Kirchen seiner Vaterstadt in gleicher Weise thätig war, seit 1869 das Organistenamt zu St. Thomae. Er ist in weiten Kreisen als Orgelvirtuos bekannt und geschätzt und hat dadurch, dass er Orgelvorträge in den berühmten Sonnabend-Motetten des Thomanerchors einführte, nicht wenig zur Erweckung des Sinns und Geschmacks für Orgelspiel im Publikum beigetragen. Der andere Haupttheil seiner Bedeutung liegt in seiner eigenartigen, verständniss- und wirkungsvollen Behandlung der Orgelpartien bei den grossen Oratorienaufführungen des Riedel'schen Vereins. Seine Wirksamkeit als Lehrer des Orgelspiels zeichnet sich durch feine Methodik und durch die Mittheilung der ihm besonders eigenen Kunst des Registrirens aus. Auch sind eine Anzahl Compositionen von ihm für Chor, Pianoforte und Orgel gedruckt erschienen.

Papperitz, Benjamin Robert, wurde 1826 in Pirna geboren und bildete sich auf dem dasigen Seminar zum Lehrer aus. Seiner Neigung zur Musik folgend, ging er 1848 nach Leipzig und besuchte das Conservatorium mit so günstigem Erfolge, dass er bei seinem Abgange (1851) in das Lehrercollegium der Anstalt eintreten konnte. 1857 erwarb er von der Universität Jena die philosophische Doctorwürde.

Paque, Guillaume, Violoncellist und Lehrer für dies Instrument, wurde 1825 in Brüssel geboren und im Conservatorium daselbst ausgebildet. Demunk

war sein Lehrer für das Cello und mehrmals trug er den Preis davon. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium wurde er Cellist der königl. Theaterkapelle; später ging er nach Paris und von da als Lehrer des Violoncello an das Conservatorium nach Barcellona. Seit 1863 lebt er in London als Professor des Violoncellospiels an der Academy of Musik. Einige seiner Compositionen für Violoncello sind gedruckt.

Parabosco, Geronimo, Organist und italienischer Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, wurde in Piacenza 1510 geboren. Seine musikalischen Studien machte er in Venedig unter der Leitung des Adrien Willaert, und erhielt in späterer Zeit den Platz eines Organisten an der Markuskirche in Venedig. Man darf annehmen, dass er mehr componirt hat, als von ihm aufbewahrt ist. Bekannt ist nur eine Motette zu fünf Stimmen: »*Ipsa te rogat pietas*«, welche einer Sammlung von Compositionen eingereiht ist, die den Titel führt: »*Di diversi musici de' nostri tempi motetti, a* 4, 5 *e* 6 *voci*« (Venetia, 1558, in 4°). Als geistreicher Schriftsteller und Poet war er schon 1546 bekannt, auch fehlte es ihm nicht an hohen Gönnern. Seine Tragödien, Schauspiele, Reime und Novellen (J. Diporti) sind in den Jahren 1546, 1547, 1548 und 1552 erschienen. P. starb zu Venedig 1587.

Parademarsch, s. Marsch.

Paradeiser, Marianus, Mönch des Klosters Melk, geboren am 14. Octbr. 1747 in Riedenthal in Oesterreich, studirte Wissenschaften und Musik im College und in Wien, wo er die Universität besuchte. Er spielte gut Violine und componirte bereits in seinem 14. Jahre Quartette für Streichinstrumente. Eine kleine Oper, eine Cantate, sechs andere Streichquartette und sechs Trios, »*Ave regina Coelorum*«, »*Salve Regina*«, »*Alma*« blieben sämmtlich ungedruckt. Die Trios wurden in Wien vom Componisten, Kammermusiker Kreibich und dem Kaiser Joseph II., der Violoncello spielte, ausgeführt. P. starb 1775, erst 28 Jahre alt.

Paradiazeuxis heisst im griechischen Tetrachordsystem der, eine Terz betragende Klangraum zwischen den beiden unverbundenen Tetrachorden Synemmenon und Diezeugmenon; jenes endet mit *d*, dies beginnt mit *h*, so dass *c* ausgelassen ist.

Paradies, Pietro Domenico, Componist und einer der besten italienischen Clavierspieler seiner Zeit. Er wurde in Neapel gegen 1710 geboren und war ein Schüler des berühmten Porpora. Bis 1747 componirte er hauptsächlich Opern, die in Venedig und Lucca aufgeführt wurden; die bekanntesten sind: »Alessandro in Persien«, »*Il decreto del fato*«, »*Muse in gara*« (eine Cantate) und »*Phaëton*«. Die letztere Oper wurde auch 1747 in London gegeben, als P. sich dorthin begab, um dort festen Wohnsitz zu nehmen und im Clavierspiel Unterricht zu ertheilen. Während seines Aufenthaltes in London erschienen sechs Sonaten unter dem Titel: »*Sonate di gravicembalo dedicate a sua altezza reale la principessa Augusta etc.*« *(printed for the author by John Johnson).* In zweiter Anflage Amsterdam, 1770. P. suchte später Italien wieder auf und starb in Venedig.

Paradies, Maria Theresia, Tonkünstlerin, die als die Tochter eines österreichischen Regierungsrathes in Wien am 15. Mai 1759 geboren wurde. Sie hatte das Unglück, noch nicht fünf Jahre alt, in Folge einer Krankheit völlig und für immer zu erblinden. Ihre aussergewöhnliche Begabung für Musik mag sie wohl zum Theil für den Verlust des Augenlichts entschädigt haben, denn sie machte sich durch hohe Liebenswürdigkeit ebenso beliebt bei ihren Zeitgenossen, wie durch ihre Talente. Sie erhielt früh Unterricht in der Musik, sobald ihre Neigung für diese Kunst sich hervorthat, und fast noch Kind, sang sie in der Augustinerkirche in Wien in Gegenwart ihrer Taufpatin, der Kaiserin Maria Theresia, ein Sopransolo in dem *Stabat mater* von Pergolese und spielte dazu die Orgelbegleitung. Die Kaiserin setzte ihr ein Jahrgehalt von 200 Fl. aus, welches jedoch mit dem Tode der Fürstin wieder

fortfiel. Sie erhielt nun den Unterricht Kozeluch's und man sagt von ihr, dass sie über 60 Clavierconcerte mit Sicherheit und feiner Auffassung gespielt habe. Ihre Stimme war ebenfalls gut gebildet und ihr Gesang höchst rührend, obwohl nicht so bedeutend als ihr Spiel. Ueberall errang sie die ungetheilteste Bewunderung. In Deutschland, der Schweiz, Paris und London, wohin sie mit ihrer Mutter eine Kunstreise unternahm, wurde sie allenthalben auch von den königl. Personen mit Beifall überhäuft. In London begleitete der Prinz Wales sie auf dem Violoncello. Ihr Gedächtniss wird als phänomenal bezeichnet. Ihre Compositionen diktirte sie Note für Note. Es seien folgende angeführt: XII Italienische Lieder (1790) für Bland zu London, wo sie auch wahrscheinlich gestochen sind. — Bürger's »Leonore«, Ballade mit Clavierbegleitung (Wien, 1790). — »Ariadne und Bacchus«, Drama in einem Akt, 1791 in Wien aufgeführt. — »Der Schulkandidat«, Operette, ebendaselbst aufgeführt 1792. — Sechs Sonaten für Clavier, op. 1 (Paris, 1791). — Sechs Sonaten, op. 2 (ebendas.). — Trauercantate auf Leopold den Gütigen (Wien bei Kozeluch, 1791). — »Deutsches Monument Ludwig's des Unglücklichen«. Grosse Cantate, zum Besten der kaiserlichen Soldatenwittwen; zu Wien im Nationaltheater aufgeführt 1794, gestochen ebendas. — »Rinaldo und Alcinde«, Oper, aufgeführt zu Prag 1797. — »Ariadne auf Naxos«, Oper in zwei Akten, zu der sie auch den Text gemacht. Diese hochbegabte Unglückliche starb in Wien am 1. Februar 1824.

Paradin, Guillaume, französischer Historiker, im Dorfe Cuiseaux in Burgund gegen 1510 geboren. Ein Aufsatz: »*Traité des choeurs du théâtre des anciens*« (Beaujeu, 1566), dessen Werth angezweifelt wird, ist von ihm vorhanden.

Paradisi, Graf Giovanni, in Reggio in Modena 1761 geboren, hatte die Rechtswissenschaft studirt und bekleidete hohe Aemter, als er in die politischen Unruhen, die Napoleon auch Italien bereitete, hineingerissen wurde. Er war Präsident der italienischen Stiftung für Kunst und Wissenschaft und verfasste u. A. eine Schrift: »*Ricerche sopra le vibrazioni della lamine elastiche*«, eingereiht in »*Memoire dell' Inst. marion. italico Cl. de fisica e matemat.*« (Bologna, 1806, T. I Thl. II S. 393 bis 431); auch separat abgedruckt in Bologna 1806.

Paradisi, italienischer Gesanglehrer, der in London lebte und die Mara ausbildete.

Paradoxos wurde der Sänger oder Instrumentalist genannt, der in den olympischen Spielen den Preis gewann.

Paraglossen nannte man früher die Cancellenventile an der Windlade der Orgel (s. d.).

Parakontakion, eine Art Wechselgesang in der griechischen Kirche.

Parallelbewegung, *motus rectus,* führen zwei oder mehr Stimmen aus, wenn sie gleichzeitig steigen oder fallen.

Parallelen — falsche — heissen die gleichzeitigen Fortschreitungen zweier Stimmen in Quinten oder Octaven (siehe Quinten- und Octavenfolgen).

Parallelen, oder Schleifen in der Orgel, sind schwache Lattenstücke, welche auf der Windlade so angebracht sind, dass sie verschoben werden können. Sie sind mit Löchern versehen, genau wie das Fundamentalbrett und mit dem betreffenden Registerzug in Verbindung gebracht, so dass durch diesen ihre Lage verändert werden kann. Ist das Register gezogen, so kommt die betreffende Parallele so auf die Windlade zu liegen, dass der Wind durch die Löcher in die zum Register gehörigen Pfeifen tritt und diese dann durch Niederdrücken der Tasten zum Erklingen gebracht werden können. Wird der Registerzug wieder abgestossen, dann kommt die Schleife so zu liegen, dass die Löcher verdeckt werden und der Wind den betreffenden Pfeifen entzogen wird, so dass diese keinen Ton angeben.

Paralleltonart, s. Tonart und Tonleiter.

Paramese, *Paramesos;* latein.: *prope media,* im Tetrachordsystem der

Griechen der erste Ton des Tetrachords Diezeugmenon, *h* unseres Tonsystems (s. Tetrachord).

Paranete (latein.: *Extenta*), der dritte Ton in jedem der drei oberen Tetrachorde des griechischen Tetrachordsystems. Paranete Synemmenon (latein.: *Conjunctarum extenta*), der dritte Ton des dritten Tetrachordes Synemmenon, unser *c*1. Paranete Diezeugmenon (latein.: *Divisarum extenta*), der dritte Ton des vierten Tetrachordes Diezeugmenon, unser *d*1. Paranete Hyperbolaeon (latein.: *Excellentium extenta*), der dritte Ton des fünften Tetrachordes Hyperbolaeon, unser g^1.

Paraphonie, Missklang — im Gegensatz zu Symphonie — hiess bei den Griechen die melodische Fortschreitung in Quarten und Quinten (paraphonische Intervalle) als übelklingend.

Paraphonista, ein Vorsänger.

Paravicini (Madame), Violinistin von Ruf im Anfange dieses Jahrhunderts. Sie war eine Schülerin Viotti's, dessen Compositionen sie auch nur spielte. Ihre Mutter war die Sängerin Isabella Gordoni am Theater in Turin, ihrer Vaterstadt, in der sie 1769 geboren wurde. Sie concertirte in Paris, Leipzig, Dresden, Berlin und im J. 1805 in Ludwigslust, wo sie getrennt von ihrem Gatten, als Gräfin Albergatti auftrat. 1827 soll sie noch in München (58 Jahre alt) Concerte gegeben haben, bei welcher Gelegenheit man die Kraft ihres Bogenstrichs bewunderte.

Paredes, Pedro Sancho **de,** portugiesischer Geistlicher des 17. Jahrhunderts. Er war Organist an der Kirche von Obedos und starb in Lissabon 1633. Als Manuscript sind in der Kirche von Obedos von ihm aufbewahrt: »*Lamentationes* für die heilige Woche« (mehrstimmig); »*Vilhancicos* für das Weihnachtsfest«.

Pareja, Bartolomeo, Ramis oder Romos de (s. Ramis de Pareja).

Parenti, Francesco Paolo, Componist und Gesanglehrer aus Neapel, wo er am 15. Septbr. 1764 geboren wurde. Hier erhielt er im Conservatorium *Pietà de' Turchini* seine Ausbildung. In seiner Jugend wurden in Rom und Neapel mehrere Opern von ihm in Scene gesetzt, als: »*Le Vendemie*« *(opera bouffe)*, »*Il Matrimonio per fanatismo*« *(idem)*, »*I Viagiatori felici*« *(idem)*, »*Antigona*«, »*Il Repastore*«, »*Nitteti*«, »*L'Artaserse*«. 1790 ging er nach Paris, wo in der *Opera comique* zwei seiner Opern »*Les deux portraits*« und »*L'Homme ou le Malheur*« in einem Akt gegeben wurden. Er lebte in Paris als Gesanglehrer, denn die Stellung als Chordirektor bei der *Opera comique*, die er erhielt, gab er bald wieder auf. Er starb 1821.

Parepa-Rosa, Euphrosyne, Sängerin von Ruf, wurde 1839 in Edinburg geboren. Ihre Mutter war eine Schottin oder Engländerin, der Vater walachischer Bojar, der sehr früh starb und ihre Mutter als 21jährige Wittwe ziemlich mittellos zurückliess. Diese wurde dadurch genöthigt, ihre Talente, die durch eine sorgfältige Erziehung entwickelt waren, zu verwerthen und ging zur Bühne. Da Euphrosyne für die Musik durchaus bedeutende Anlagen zeigte, so sorgte die Mutter für deren Ausbildung. Sie betrat als kaum 16jähriges Mädchen als Amina in Malta die Bühne mit grossem Beifall und wandte sich dann nach Neapel, Genua, Rom und Florenz, Madrid und Lissabon, und errang überall die grössten Triumphe. Vom König Don Ferdinand mit einem Diamantgeschmeide beschenkt und versehen mit einem Empfehlungsbrief an seinen Vetter Albert, Prinz-Gemahl von England, wandte sie sich nach England. 1857 sang sie hier in Gemeinschaft mit Gardoni, Ronconi und Tongliafico in der italienischen Oper, ebenso in Privatconcerten der königl. Familie in Osborne. Sie sang in englischen, italienischen und deutschen Opern, Oratorien und Concerten mit immer steigendem Beifall. Von 1859 bis 1866 blieb sie in London und verheiratete sich in dieser Zeit mit einem Hauptmann der brittischen Armee, der aber nach Jahresfrist starb. Darauf ging sie nach Amerika und verheiratete sich in der Folge mit dem Geiger Karl Rosa aus

Hamburg, seiner Zeit im Leipziger Conservatorium ausgebildet. Die Künstlerin starb am 21. Jan. 1875 in London.

Parfaict, François und Claude, Schriftsteller, welche sich mit der Geschichte der Theater Frankreichs beschäftigten. François war in Paris am 10. Mai 1698 geboren und starb daselbst am 25. Oktbr. 1753. Claude wurde ebenfalls in Paris (1701) geboren und starb 1777. Von ihren Schriften sind zu erwähnen: 1) »*Dictionnaire des théâtres de Paris*« (Paris, Lambert, 1756; auch Paris, Razet, 1767; sieben Bände in 12°); 2) »*Memoire pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*« (Paris, Briasson, 1743, zwei Bände in 12°). François hat noch im Manuscript »Geschichte der Oper« hinterlassen, von welchem eine Abschrift auf der Stadtbibliothek in Paris zu finden ist.

Paris, Jacques Reine, Componist und Musikschriftsteller, wurde in Dijon 1795 geboren. Seine musikalische Carrière begann er mit sechs Jahren als Chorknabe und ging im 15. mit einem Empfehlungsbrief an Choron, Direktor der Oper, der bald darauf die berühmte Musikschule gründete, nach Paris. Er trat dort selbst als Lehrer des Gesanges auf, während er noch den Contrapunkt studirte. 1826 veröffentlichte er »*Théorie musicale*« (Paris, 1826) und zweitens »*Méthode Jacatot appliquée à l'étude du piano, approuvée par le fondateur de l'enseignement universel*« (Dijon, chez l'auteur, 1830, 4°). Im J. 1827 verliess er Paris und wurde Kapellmeister an der Kathedrale in Dijon. Hier wurden von ihm zwei Opern aufgeführt. Auf der Industrie-Ausstellung in Paris 1834 befand sich ein kleines Instrument seiner Erfindung, bestimmt, in kleinen Städten dem Orchester die Hoboe zu ersetzen. Die Töne wurden durch Anschlag wie bei dem Clavier hervorgebracht.

Paris, Aisné, geboren in Quimper (Finistère) am 19. Juni 1798, war Mathematiker und wurde 1822 Lehrer der Mnemonique am Athénäum in Paris. Bei Galin, mit dem er intim befreundet wurde, hatte er einen Cursus der Musik absolvirt und hat es sich seitdem zur Aufgabe gemacht, die Wissenschaft der Mnemotechnik auf die Musik anzuwenden. Er bereiste jahrelang ganz Frankreich, Belgien, Holland und die Schweiz, um in den Städten dieser Länder Vorträge über dieses Thema zu halten, wobei er hauptsächlich darauf hinsteuerte, das von Galin erfundene Méloplaste einzuführen. Als Mann von seltener Energie verbrachte er mehr als dreissig Jahre auf derartigen Reisen und verfasste eine grosse Anzahl von Schriftchen nach der Methode Galin-Paris-Chevé (Chevé, Schwager von Paris, der in Paris dieselben Anstrengungen machte dieser Methode Anklang zu verschaffen, wie Paris anderen Orts).

Paris, Alexis Paulin, Custos der Manuscriptensammlung der königl. Bibliothek in Paris, Mitglied gelehrter Gesellschaften, ist in Avenay den 25. März 1800 geboren. Von seinen zahlreichen Schriften sei ein hierher gehöriges Werk genannt: »*Le Romancero Français; Histoire de quelques anciens trouvères, et choix de leurs chansons; le tout nouvellement recueilli*« (Paris, Teschner, 1833, ein Band in 12°). Das Werk enthält interessante Notizen über Audefroi-le-Bâtaud, le Quenes de Béthune, Charles, roi de Sicile et comte d'Anjou, Jean de Brienne, le comte de Bretagne, Hues et de la Ferté.

Parise, Gennaro, Kirchencomponist, in Neapel in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren, war der Sohn eines früheren Schülers von Cafaro. Er war Kapellmeister an der Kathedrale in Neapel und anderen Kirchen ebendaselbst. 1851 wurde er Lehrer des Partiturspiels am Musikinstitut dieser Stadt. Es sind eine grosse Anzahl seiner Compositionen, aber nur im Manuscript vorhanden. Viele sind im Stile Palestrina's geschrieben und auch so bezeichnet »*alla Palestrina*«. Es sind Messen mit und ohne Orchester, *Dixit*, *Credo*, zwei *Pange lingua*, einige Messen mit Orgel- und Harfenbegleitung, *Tantum ergo*, *Salve regina*, *Lamentationes* u. s. w.

Parish-Alvars, Éli, der berühmteste Harfenvirtuose seiner Zeit und Componist für sein Instrument, wurde in London als Kind jüdischer Eltern am 28. Februar 1808 geboren. Sein erster Lehrer für das Harfenspiel war

Dixi und der zweite Labarre in Paris. Fünfzehn Jahre alt, liess er sich in Deutschland hören und bereits bewundern, doch verwendete er, nach England zurückgekehrt, noch erneuten Fleiss auf die Erreichung einer vollendeten Technik. Seine Spielart war grandios und elegant, sein Ton sonor und seine Behandlung der Pedale brachte die überraschendsten Wirkungen hervor, seine Fertigkeit möchte unerreicht sein, so dass er auch der Paganini der Harfe genannt wurde. Er spielte Chopin'sche Claviersonaten, Beethoven'sche und Hummel'sche Clavierconcerte auf der Harfe mit der grössten Fertigkeit. Zu seinen Lieblingscompositionen zählten Spohr's grosse Sonaten op. 113 bis 115. Im J. 1834 durchreiste P. Oberitalien und zwei Jahre später concertirte er in Wien. 1838 bis 1842 bereiste er den Orient und zeichnete sich dort einige Melodien auf, die er in seinen Compositionen verwendete. Den Höhepunkt seiner Leistungen bilden wohl die Concerte in Leipzig, Berlin, Frankfurt, Dresden 1842 und den nächstfolgenden Jahren. Der Künstler besuchte noch einmal Italien und ging dann wieder nach Leipzig. Das dortige Musiktreiben und der Verkehr mit Mendelssohn übten den günstigsten Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung, wovon das Concert *(G-moll)* op. 81, welches er in Leipzig schrieb (gedruckt 1847), Zeugniss giebt. Der immer strebsame Künstler ging 1847 nach Wien, und starb daselbst, schon einige Zeit kränkelnd, am 25. Jan. 1849. Die bemerkenswerthesten Compositionen für die Harfe von P. sind: Grosses Concert für Harfe mit Orchester, op. 81; Concertino für zwei Harfen und Orchester, op. 91; Concerto für Harfe und Orchester, op. 98; »*Souvenir de Don Pasquale*«, Duo für Harfe und Piano, op. 74; »*Voyage d'un harpiste en Orient. Recueil d'airs et de mélodies populaires en Turquie et dans l'Asie*«, *Mineure* für Harfe allein, op. 62; »*L'Adieu romance*«, op. 68; »*La danse des fées*«, op. 76; »*Orage et calme*«, op. 71; »*Grande Fantasie sur Lucia di Lammermoor*«, op. 79; »*Grande étude a l'imitation de la mandoline*«, op. 84 u. s. w.

Parisini, Ignatio, wurde Anfangs des 19. Jahrhunderts in Florenz geboren, wo er auch seine musikalischen Studien machte. Er wurde 1834 Kapellmeister an der italienischen Oper in Paris. Später liess er sich in Athen als Gesanglehrer nieder und starb dort im Decbr. 1875. Eine Oper von ihm: »*La Scimia riconoscente*« wurde in Fossano in Piemont 1838 aufgeführt.

Parisis, Pierre Louis, geboren am 12. Aug. 1795 in Orleans; wurde Bischof von Langres am 28. Aug. 1834 und von d'Arras 1851. Er schrieb: »*Instruction pastorale sur le chant de l'église*« (Paris, Lecoffre et Comp., 1846) und veranstaltete die Herausgabe römischer Antiphonien für seine Diöcese unter dem Titel: »*Antiphonarium romanum, ad normam Breviarii, ex decretis sacro Concilii Tridentini restituti etc.*« (Dijon, ohne Datum, 1 B. in fol.), weshalb er hier genannt ist.

Parisot, Nicolas, Geistlicher in d'Evreux um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von ihm haben wir fünf Messen; eine zu vier Stimmen, *ad imitationem moduli:* »*Quam pulchra es*«, und vier zu sechs Stimmen, *ad imitationem moduli:* »*Columba mea*«, »*Surge propera*«, »*Dilectus meus*« und »*Sonet vox*« (bei Baillard, 1666, in fol.).

Parisot, Alexandre, Violinist, Musiklehrer und Componist in Orleans, daselbst 1800 geboren. Er veröffentlichte in Orleans bei Demar: »*Quarante leçons faciles et progressives pour le violon*«; »*Principes de musique*«; »*Trois duos concertants pour deux violons*«; »*Six idem, non difficiles*«; »*Symphonie concertante a grand orchestre*«; »*Concerto pour violon*«.

Parke, John, englischer Hoboist, geboren 1745, erfreute sich des Rufes als erster Hoboist seiner Zeit. Bei grossen Oratorienaufführungen in den Vauxhall, selbst Hofconcerten war er gesucht. Er erwarb ein ansehnliches Vermögen und erreichte ein Alter von 84 Jahren.

Parke, William Thomas, jüngerer Bruder und Schüler des Vorigen, war ebenfalls Hoboenbläser. Er componirte Gesänge, zwei Hefte Duos für zwei Flöten, Ouverturen, und veröffentlichte ein Buch: »*Memoirs, comprising an ac-*

count of the general state of music in England, from the first commemoration of Haendel in 1784, *to the year* 1830« (London, H. Colburn, 2 Vol.).

Parlando (ital.), redend, gilt als Bezeichnung für die besondere Weise des Gesanges, die sich mehr dem Reden nähernd, doch vom Recitativ wesentlich unterschieden ist. Das Parlando oder der Parlandogesang wird in einzelnen Theilen oder auf ganze Arien und formell fest in sich geschlossene Formen angewendet, hauptsächlich um komische Wirkung zu erzeugen. Das, auf grosser Beweglichkeit der Zunge beruhende, möglichst rasche Sprechen auf melodisch verbundenen Intervallen oder auf einem einzigen Ton, innerhalb der ganz besonders festgefügten Form ist von grosser komischer Wirkung und dieser sogenannte Parlandogesang ist namentlich für die italienische *Opera buffa* das Hauptmittel musikalischer Komik geworden. Von Cimarosa und Paisiello bis auf Rossini und Donizetti erreichten die italienischen Opernconponisten hauptsächlich ihre komische Wirkung durch diesen Parlandogesang. Mozart erhob die mehr äusserlich wirkende niedere Komik desselben auf eine höhere Stufe, indem er ihn nicht nur als äusseres Effektmittel, sondern hauptsächlich als Mittel zur musikalischen Darstellung seiner Charaktere verwendete, wie schon im »Don Juan« zur Zeichnung des Leperello oder des Osmin in der »Entführung aus dem Serail«. Durch die feinsinnigste Abstufung des Grades der Beweglichkeit bei den verschiedenen Situationen, wie dadurch, dass dieser Parlandogesang zugleich in direkte Beziehung zu der, nach rein melodischen Gesetzen construirten Form des Gesanges tritt, wie endlich durch den speciellen Antheil, den noch die Orchesterbegleitung an seiner Interpretation nimmt, wird dieser drastisch und unmittelbar komisch wirkende Effekt gleichzeitig ein Mittel für feinste Zeichnung komischer Charaktere. Eine Arie, in welcher dieser Parlandogesang durchweg angewendet ist, bezeichnete man mit *Aria parlante*. Dass einzelne grosse Sänger und Sängerinnen auch im Augenblick des höchsten tragischen Affekts, des höchsten Schmerzes, des Entsetzens und der Verzweiflung an gewissen Stellen wohl auch den gesungenen Ton aufgeben und der Rede sich bedienen, gehört nicht hierher; es wird das immer nur auf wenige Worte, Ausrufe des Entsetzens, der Angst und des Schreckens sich erstrecken; auf ganze Sätze angewendet, wirkt das rasche Sprechen immer nur komisch.

Parma, Nicolo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, in Mantua geboren. In den Jahren von 1580 bis 1586 erschienen von ihm: Zwei Hefte 5-, 6-, 7-, 8- und 10stimmiger Motetten. Auch sind in der Sammlung: »*De' Floride virtuosi d'Italia il terzo libro de Madrigali etc.*« (Venedig bei G. Vincenti et R. Amadino, 1586) Madrigale von ihm enthalten.

Parmentier, Charles Joseph Théodore, wohlunterrichteter Dilettant und Gatte der berühmten Violinvirtuosin Teresa Milanolla. Er ist am 14. März 1821 in Barr am Niederrhein geboren. In einem kleinen Städtchen, Wasselone, wo sein Vater Steuerbeamter war, erhielt er bis zu seinem 16. Jahre fast ausschliesslich von seiner Mutter Unterricht. Für die Musik schien er so begabt, dass die Eltern eine Zeit lang den Plan hegten, ihn nach Paris ins Conservatorium zu bringen, doch bestimmte ihn der Vater, aus praktischen Gründen, sich für eine andere Laufbahn zu entscheiden. Fleiss und Begabung vermittelten ihm auch diese. Er legte 1828 in Strassburg ein Examen ab und ging dann auf die Ingenieurschule in Metz. 1840 trat er in die politechnische Schule und später ins Geniecorps ein, woselbst er Lieutenant und 1847 Kapitän wurde. Er zeichnete sich aus und erhielt den Orden der Ehrenlegion und andere, wurde Adjutant des Generals Niel, den er bei der Belagerung von Bomarsund und Sebastopol und auf dem Feldzuge nach Italien begleitete. Dabei war er auch auf dem musikalischen Gebiete fortwährend thätig. Schon in Strassburg beschäftigte er sich angelegentlich mit der Musik als Kunst und als Wissenschaft, nahm auch bei M. Stern Orgelunterricht. Biographische und kritische Aufsätze veröffentlichte er in: »*Revue, et Gazette musicale*

de Paris«, »*France musicale*«, »*Critique musicale*«, »*Courier du Baschin*«, »*Courier de Verdun*«, »*L'Alsacien*s« u. s. w. Seine Compositionen bestehen in deutschen Liedern und Balladen, Romanzen, Clavierstücken, Orgelstücken, Chöre für vier Männerstimmen u. s. w.

Parodie (*parodia*, *παρωδια*), Gegengesang, heisst die Umdichtung allgemein bekannter und berühmter Gedichte, so dass bei geringer Veränderung der Worte ein anderer Sinn herauskommt, dieser meist ins Komische, Lächerliche verkehrt wird. Die homerischen Gesänge wurden namentlich häufig parodirt. Das älteste bekannte Beispiel derart ist ein Fragment des Assios; als eigentlicher Begründer der Parodie wird indess Hipponax bezeichnet. In den Kreis der Poesie zog erst die attische Komödie die Parodie und bei Aristophanes besonders finden wir eine Menge parodirter Verse von Euripides, Aeschylos und den Dithyrambographen. Auch auf die Musik angewendet bezieht sie sich meist auf den Text, indem ernsten Melodien komische Texte untergelegt werden. Doch sind auch rein musikalische Parodien mit Erfolg versucht worden, indem ernste Melodien mit komisch wirkender Begleitung u. s. w. versehen wurden. Dass man in früheren Jahrhunderten auch ernsthafte Bearbeitungen, selbst kirchlicher Tonstücke, *Parodia* nannte, ist am anderen Orte bereits erwähnt.

Parodest (griech.) heisst der ein Gedicht oder einen Gesang parodirend Vortragende.

Parodos, *Πάροδος*, das erste Chorlied der griechischen Tragödie nach dem Prolog, welches gesungen wurde, während der Chor seinen Standplatz einnimmt und sich aufstellt. Zuweilen gingen ihm Anapesten voraus, während der Chor einmarschirt.

Parran, Antoine, geboren in Nemours 1587, trat 1607 in den Orden der Gesellschaft Jesu. Er war in Nanci am dortigen College Lehrer der schönen Wissenschaften und starb am 24. Oktbr. 1650. Wir haben von ihm »*Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*« (Paris, 1646, in 4°). Im »*Dictionnaire historique des musiciens*« wird dies Buch als schlecht abgefasst und redigirt bezeichnet. Fétis »*Biogr. univ.*« widerspricht dem entschieden und erklärt es für die beste Arbeit, welche bis zu jener Zeit in Frankreich vorhanden war. Im Irrthum befindet sich der Verfasser, wenn er in der Anrede an seine Leser sagt, es sei überhaupt noch kein derartiges Buch vorhanden.

Parrhesi nannte man die nach der Solmisation geregelte schulgerechte Anwendung der Töne *mi fa*, also die Vermeidung des Querstands.

Parry, James, war Organist zu Ress, England. Obwohl blind, war er doch einer der bedeutendsten Orgelspieler Englands und zugleich Componist. 1770 erschienen seine Memoiren.

Parry, John, Bardensänger, geboren in Ruabon im Norden des Walliserlandes um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Dieser Barde und Harfenspieler entstammte der alten Familie Wynnstay, die berühmt war wegen der vielen Barden, die aus ihr hervorgegangen waren. Von diesem Manne kennt man Gesänge mit Harfenbegleitung im Stile der Volksgesänge seines Geburtslandes. Er veröffentlichte: »*Ancient-British Music, or a collection of tunes, never before published. To wich is prefixed an Historical Account of the rise and progress of Music among the Ancient Brittons*« (London, 1742, in 4°), und ferner: »*Collection of Welsh, English and Scotch Airs, with new variations*« (London, 1761, in 4°).

Parry, John, englischer Musiker, wurde 1776 zu Denbigh in Gallien geboren. Sein erster Unterricht in der Musik erstreckte sich auf das Clarinettenspiel, welches ihm ein Tanzmeister beibrachte. Sein zweiter Lehrer wurde der Musikmeister des Regiments, bei dem er diente und dessen Stelle er später selbst einnahm. Nach zehnjähriger Dienstzeit verheiratete er sich und ging auf einige Zeit nach Plymouth; 1807 setzte er sich in London fest. Jetzt

fing er an zu componiren und hat es bis auf mehr als 100 Stücke gebracht, wozu Theaterstückchen geringeren Gehalts, auch Opern, wie »*Ivanhoe*«, die im Coventgarden- und Drury-lane-Theater gegeben wurden, gehören. Einige seiner Gesangsstücke wurden damals populär. P. war auch Sänger und wurde bei dem Bardencongress in Wrexham 1820 zum Vorsitzenden des Vereins, und 1821 in London zum »Bardalon« gewählt. Eine Sammlung wallisischer Gesänge veröffentlichte er unter dem Titel: »*The Welsh harper, being an extensive collection of Welsh Music, comprising most of the contents of the three volumes published by the late Edward Jones. To wich are prefixed observations on the character ant antiquity of the Welsh Music, and an Account of the rise and progress of the Harp, from the earliest period to the present time*«. Ebenfalls erschien von ihm in London ohne Datum: »*Il Pantello or the Supporter, containing the first Rudiments*«. Fétis meldet, P. habe in London auch Vorlesungen über Musikhistorie gehalten.

Parson, William, Dr., königl. grossbrittannischer Musikdirektor, war der Nachfolger des berühmten Stanley und führte am 4. Juni 1787 zum ersten Male eine Geburtstagsode seiner Composition vor dem Hofe auf. Burney rechnet ihn zu den besten Tonkünstlern Englands. Sein Bildniss ist 1790 bei Wikin in London im Kupferstich erschienen.

Parsons, Robert, Organist an der Westminster-Abtei und vordem der Kapelle der Königin Elisabeth zugehörig. Von seinen Compositionen finden sich im Manuscript vortreffliche in einigen Bibliotheken Englands. Im brittischen Museum in der Sammlung von Tudway für Lord Harley (1715 bis 1720 in 4°) findet man eine Antiphonie: »*Deliver me from mine enemies*«; im 6. Bande der »*Extraits*« von Burney (No. 11,596) eine fünfstimmige Motette: »*In nomine*« und ein fünfstimmiges Madrigal: »*Enforced by love and fear*«, und im Christkirchen-Collegium in Oxford ein schönes »*Ave Maria*« und »*In Nomine*«. P. ertränkte sich in Newark-sur-la Trent im Januar 1569. Seine Grabschrift ist in »*Fragments*« von Cambden zu finden.

Parstorffer, Paul, einer der ersten deutschen Musikhändler, lebte in München um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er veröffentlichte einen Musikalien-Catalog unter dem Titel: »*Indice di tutte le opere di musica*« (München, 1653).

Partaus, Jehan, König der Minnesänger des Hennegaues, lebte in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts. In den königl. Archiven in Belgien befinden sich noch Gehaltsquittungen mit seiner Unterschrift aus den Jahren 1410 und 1411.

Parte (ital.; *Pars*, latein.), Theil eines mehrtheiligen Tonstücks, wie der Motette, Aria u. s. w. Die Motettenform, ebenso die Form des Liedes, namentlich des Tanzliedes, war in der Regel in zwei oder auch drei Theilen geschieden: *Prima pars, secunda pars, terzia pars* u. s. w. In älteren Instrumentalstimmen findet man am Ende der Seite häufig die Anweisung: *Volti subito, segue la seconda parte* = Man wende schnell um, es folgt der zweite Theil. Auch als Bezeichnung der Stimmen eines mehrstimmigen Tonsatzes wird das Wort angewendet: *Prima parte* erste, *seconda parte* zweite Stimme. *Colla parte* heisst mit der Hauptstimme.

Partenio, Giovanni Domenico, dramatischer Componist, gehörte einer geachteten Familie aus Friaul, die sich in Venedig niedergelassen hatte, an. Er erwählte den geistlichen Stand, wurde aber erst Sänger an St. Marc und dann Kapellmeister an verschiedenen Kirchen. In Venedig gründete er die philharmonische Gesellschaft »Santa Cecilia« und übernahm 1690 die Direktion des Conservatoriums Mendicanti. P. componirte Kirchenstücke und Opern. Die Titel der Letzteren sind in den Dramaturgien von d'Allacci zu finden.

Partialtöne, s. Aliquottöne.

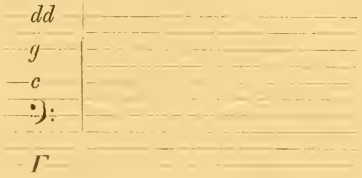
Partie, italien.: *Partita*, eine einzelne ausgeschriebene Stimme (siehe ferner Suite).

Partimento (ital.), die bezifferte Bassstimme; in der Mehrzahl *Partimenti:* Uebungsstücke zur Ausführung bezifferter Bässe.

Partita, s. Suite.

Partito (ital.), in Stimmen vertheilt.

Partitur oder *Sparte* (vom ital. *Partire* oder *Spartire*, trennen, vertheilen), *Partitura*, *Partizione*, *Spartizione*, *Spartito* (ital.); *Partition* (franz.); *Score* (engl.) ist die übersichtliche Zusammenstellung aller Stimmen eines mehrstimmigen Tonstücks, so dass daraus nicht nur der Gang jeder einzelnen, sondern auch die Gesammtwirkung, wie sie zusammenklingen zu ersehen ist. Die einzelnen Stimmen werden in bestimmter Ordnung — bei den Singstimmen nach ihren Tonlagen — jede auf einem besonderen System so übereinandergestellt, dass die zusammenklingenden Takte und Noten genau übereinanderstehen. Erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde es allgemeiner üblich, diese Partituren zu veröffentlichen. Bis dahin wurden nur die einzelnen Stimmen gedruckt. Zur Nothwendigkeit wurde eine solche Partitur für die Orgelspieler, Lautenisten und Cembalisten, als diese mehrstimmige Vocalsätze auszuführen begannen und dieser Praxis ist wohl auch die Eigenthümlichkeit älterer Partituren zuzuschreiben, nach welcher die Stimmen nicht in abgesonderten Systemen, sondern in einem zehnlinigen System zusammengestellt wurden, dem sie dann für die verschiedenen Stimmen die betreffenden Schlüssel *(Claves signatae)* vorsetzten:



In dieses System wurden dann die Stimmen, häufig jede durch eine verschiedene Farbe: die beiden Aussenstimmen, Discant und Bass roth, der Alt grün, der Tenor schwarz u. s. w. ausgezeichnet, eingetragen (s. Tabulatur). Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wurden dann die Partituren mit abgesonderten Systemen für jede Stimme allgemeiner. Die Stimmen werden genau nach der Tonlage angeordnet, die höchste kommt oben zu stehen, die nächsthöchste wird zweite und die tiefste dem entsprechend die unterste. Doch gilt dies nur bei den Tonstücken für Gesang. Für die Orchesterpartituren wird eine andere Anordnung nothwendig. Einige Meister haben in ihren Partituren eine, der Praxis bei Gesangsstücken entsprechenden Anordnung beibehalten, wie beispielsweise Spontini, der die Instrumente in nachfolgender Ordnung in Partitur stellt, nicht nach ihrer Gattung in Chören zusammengehalten, sondern nach ihrer Tonlage. Die melodieführenden stehen oben, denen sich die Mittelstimmen anschliessen, und unten stehen die Bassstimmen:

Violinen
Flauto piccolo
Flauto trav.
Oboi
Clarinetti
Corni
Trombe
Fagotti
Tromboni
Tympani
Viola
Violoncello
Contrabass.

Zweckmässiger erscheint die Anordnung, nach welcher die verschiedenen

Instrumentenarten zu einem Chor auch in der Partitur vereinigt werden: dass die Streichinstrumente bei einander stehen, wie alle Holzblasinstrumente, die Messing- und Schlaginstrumente und die Singstimmen. Die Ordnung im Einzelnen wird innerhalb jedes Chors durch die Tonlage bestimmt. Im Streicherchor ist demnach diese Anordnung die natürlichste:

Erste Geige
Zweite Geige
Bratsche
Violoncello
Contrabass.

Für die Rohrbläser diese:

Piccolo-Flöte
Grosse Flöte
Oboen
Englisch Horn
Clarinetten
Bassclarinette
Fagott
Contrafagott.

Für die Messinginstrumente mit den Schlaginstrumenten:

Cornetti
Trompeten
Hörner
Posaunen
Tuben
Pauken, Triangel, Grosse Trommel u. s. w.

Bei der Einreihung des letztgenannten Chors für grosses Orchester stellt man die Hörner, wenn der Chor der Messinginstrumente unter den der Rohrbläser zu stehen kommt, in der Regel über die Trompeten, weil sie die Verbindung mit den Rohrbläsern bewirken, so dass sie neuerdings von Richard Wagner selbst in den Chor der Rohrbläser zwischen Clarinetten und Fagotte gestellt werden:

Flöten
Oboen
Englisch Horn
Clarinetten
Hörner
Bassclarinette
Fagotte.

In der Anordnung der Chöre machten sich die abweichendsten Anschauungen geltend. In frühester Zeit wurde der Chor der Streichinstrumente als der wichtigste obenan gestellt, mit Ausnahme des Basses, der unterste Stimme wurde; diese Ordnung finden wir bei Gluck:

Violino 1 und 2
Alt-Viola
Flutes
Hautbois
et
Clarinette
Corni
Tromboni
Basso.

Wo indess die Rohrbläser die Hauptpartie übernehmen, bilden sie auch bei ihm in der Partitur den oberen Chor in dieser Anordnung:

Flûtes
Obois
Clarinette
Violons u. s. w.

Später wurde sogar der Chor der Messinginstrumente oberster Chor in dieser Anordnung:

Pauken
Trompeten
Hörner
Flöten
Oboen
Clarinetten
Fagotten
Violinen
Viola
Violoncello
Bass,

die wir bei Haydn, Mozart und Beethoven noch beibehalten finden. Auch Schumann hat sie in einzelnen Fällen gewählt. Namentlich seit Carl Maria von Weber haben die Rohrblasinstrumente, und seit Erfindung der Ventile auch die Messinginstrumente grösseren Antheil gewonnen, so dass sie mit dem Streicherchor ganz entschieden rivalisiren, und so ist die Anordnung allgemein geworden, nach welcher der höchste Chor der Blasinstrumente — die Rohrblasinstrumente — auch in der Partitur den höchsten bildet, dem dann der Chor der übrigen Bläser sich direkt anschliesst; diesem folgt dann der Chor der Streichinstrumente:

Flöten
Oboen
Clarinetten
Fagotte
Hörner
Trompeten
Posaunen
Pauken
Violinen
Bratschen
Cello
Contrabass.

Die Pauken werden auch häufig unter den Contrabass gestellt. Die Singstimmen, wenn solche hinzutreten, kommen heut, wie in der Regel auch in früherer Zeit, als unterster Chor zu stehen, doch so, dass Cello und Contrabass vom Streicherchor losgelöst und unter die Singstimmen gesetzt werden:

Flöten
Oboen
(Englisch Horn)
Clarinetten
(Bassclarinette)
Fagotte
Hörner
Trompeten
Posaunen (Tuba)
Pauken
(Becken, Triangel, Tamtam)
Violinen
Bratsche
Solo-Singstimmen

Chor { Sopran / Alt / Tenor / Bass }
Cello und Contrabass.

In der Regel kommen 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2, 3 oder 4 Hörner, 2 oder 3 Trompeten und 3 Posaunen im Orchester zur Anwendung, und jedes Instrumentenpaar erhält nur ein System, im Fall sie nicht so selbständig geführt sind, dass die Aufzeichnung beider auf einem System leicht Verwirrung erzeugt. Die Uebersichtlichkeit einer Partitur wird ferner noch dadurch erhöht, dass die zusammengehörigen, auf verschiedenen Systemen aufgezeichneten Instrumente durch Klammern (Accoladen) verbunden werden. Beginnt ein Tonstück nicht vollstimmig und will man in der Partitur der Raumersparniss halber für die noch nicht mitwirkenden Instrumente nicht eher ein System brauchen, als bis sie wirklich eintreten, so werden diese Instrumente mit dem Beisatz *cont. (contano)* = sie zählen, pausiren aufgeführt. Gehen zwei Stimmen, die auf gesonderten Systemen verzeichnet sind, längere Zeit im Einklang oder in Octaven, so kann man sich dabei begnügen, nur ein Mal die Stimme auszuschreiben und in der anderen anzeigen, dass sie mit jener im Einklange oder in Octaven geht; es geschieht dies durch die Bezeichnung *col Flauto, Oboe* u. s. w. oder *all* 8va. *col.* Wird eine länger ausgeführte Stelle später wiederholt, so schreibt man die Wiederholung wohl auch nur in der Oberstimme hin und quer durch die übrigen Stimmen

come sopra
oder *accompagne come sopra,*

um anzuzeigen, dass diese wie früher geführt werden sollen. Es sind dies mehr Erleichterungen für den Schreiber, nicht auch für den Partiturlesenden und den Dirigenten und deshalb werden diese Hilfsmittel in neuerer Zeit nicht mehr angewendet, man schreibt alles aus.

Partitur-Lesen ist die Fähigkeit, aus der Partitur, ohne dass die einzelnen Stimmen gespielt werden, das darin aufgezeichnete Tonstück sich im Geiste vorzuführen. Ausser den Kenntnissen, die überhaupt zum Notenlesen gehören, muss derjenige, welcher Partitur lesen will, mit der Einrichtung einer solchen ganz genau vertraut sein. Weil die einzelnen Instrumente und Singstimmen in verschiedenen Schlüsseln geschrieben sind, ist natürlich Kenntniss dieser erste Hauptbedingung. Einzelne Instrumente aber, wie die Clarinetten, Hörner, Bassclarinette, englisches Horn, Trompeten, Pauken haben verschiedene Stimmungen, so dass sie beim Partiturlesen transponirt werden, einzelne wieder werden 16füssig behandelt, wie die Hörner und der Contrabass, was beim Partiturlesen gleichfalls berücksichtigt werden muss. Ferner ist zu beachten, dass die Chöre abwechselnd, bald als Hauptchor, bald als Nebenchor auftreten. Bei Berücksichtigung all dieser Umstände wird man sich erst ein Bild von der ganzen Struktur des Tonstücks machen können. Um es aber auch in Klang zu übersetzen, muss man mit dem Klangcharakter jedes einzelnen Instrumentes vollständig vertraut sein und dazu gelangt man nur durch fleissiges Hören und zwar mit der Partitur in der Hand. Erwähnt sei noch, dass in Frankreich der Clavierauszug *Partition* heisst, unsere Partitur aber *Grande Partition.*

Partiturspiel ist die Bezeichnung für die Ausführung eines vielstimmigen Tonsatzes auf dem Clavier aus der Partitur. Es ist dies ein höherer Grad von Fähigkeit des Partiturlesen, der allerdings auch die nöthige technische Fertigkeit im Clavierspiel voraussetzt. Es ist ganz klar, dass auf dem Flügel nie

das ganze Orchester wiedergegeben werden kann, auch nicht einmal den Tönen, wie viel weniger den verschiedenen Klängen nach. Eine solche Vielstimmigkeit, wie das Orchester, vermag natürlich ein Spieler allein auf dem Flügel nicht auszuführen, er muss sich meist auf die Hauptsachen beschränken, die er wiederum dann in möglichst claviergerechter Weise wiedergeben muss. Die Fertigkeit, die Hauptgedanken und wesentlichsten Theile sofort herauszufinden, befördert natürlich schon das fleissige Partiturlesen und die weiteren Uebungen am Flügel müssen nun darauf gerichtet werden, diese Gedanken sofort wiederzugeben. Hierbei wird häufig nöthig, gewisse Figuren im Sinne des Clavierstils umzugestalten. Das Tremolo der Geigen ist ein anderes, als wie das des Flügels: ebenso wie die meisten Geigenfiguren auf dem Clavier anders ausgeführt werden müssen. Auch die Lage der Intervalle wird beim Clavier vielfach eine andere werden müssen, wie bei dem Orchester, wenn eine einigermaassen entsprechende Klangwirkung erzeugt werden soll. Weil ferner nicht das ganze Orchester ersetzt werden kann, umsomehr, als bei ihm gewisse Instrumente nur der Färbung halber aufgeboten werden, die für das Clavier dann gar keine weitere Bedeutung gewinnen, so müssen Auslassungen stattfinden und es ist Sache des Partiturspielers, das Wesentliche vom Unwesentlichern zu unterscheiden, um so Auslassungen oder auch Versetzungen vornehmen zu können. Diese Kunst des Partiturspielens ist für den Dirigenten namentlich unerlässliche Bedingung und muss daher früh geübt werden. Da sie schnelle Uebersicht erfordert, so dürfte es zweckmässig sein, mit dem einfach begleiteten Lied zu beginnen, und zwar so, dass der Spieler in die Begleitung die Melodie mit aufnimmt, das Lied, wie ein Lied ohne Worte behandelt. Dann mögen Duette folgen. Darauf nur homophon gearbeitete, aber in Stimmen ausgesetzte drei- und mehrstimmige Chöre, denen sich dann polyphon gearbeitete Choräle und Chöre anreihen. Diesen mögen die leichteren Streichquartette Haydn's und Mozart's folgen; eine schwierige Aufgabe ist es dann, den Clavierstimmen bei Claviertrios und -Quartetten die übrigen Stimmen einzuweben. Dann mögen erst wieder leichtere Sätze für Harmoniemusik folgen, weil die verschiedenen Stimmungen der Instrumente die Transposition nöthig machen. Die damit gewonnene Fertigkeit lässt sich wieder an Gluck's und Haydn's Partituren bequem erweitern und so gelangt der Schüler gut vorbereitet bis zu den schwierigeren Aufgaben, welche die Partituren Mozart's, Beethoven's, Bach's und die der neueren Meister bieten.

Parypate, der zweite Ton in den beiden tiefsten Tetrachorden des griechischen Tetrachordsystems:

Parypate Hypaton (latein.: *Subprincipalis principalium*), der zweite Ton des Tetrachords Hypaton, unser kleines *c* und

Parypate Meson (latein.: *Subprincipalis mediarum*), der zweite Ton des Tetrachords Meson, unserem kleinen *f* entsprechend.

Parzizek, Alexis Vincent, Geistlicher, geboren in Prag am 10. Novbr. 1748, trat 1765 in den Orden der Benediktiner, wo er philosophischen und theologischen Studien oblag. Ebenso ergeben war er dem Studium der Musik, welches zahlreiche Compositionen für die Kirche beweisen. Gedruckt sind: Zwei »*Messes solenelles*« (Prag, 1806); »*Missa solemnis pro omni tempore*«, vierstimmig mit Orchester (Leipzig, 1808); Offertorium, vierstimmig mit Orchester. Die Angabe der übrigen Compositionen bei Fétis, »*Biogr. univ.*«

Pas, Schritt, Tritt, Tanzschritt; die bestimmt abgemessenen Schritte oder Bewegungen der Füsse bei den verschiedenen Tänzen. Man unterscheidet

Pas battus, geschlagene *Pas.*

Pas droits, gerade *Pas.*

Pas élevés, erhobene *Pas.*

Pas glissés, schleifende *Pas.*

Pas ouverts, geöffnete *Pas.*

Pas plies, gebogene *Pas.*

Pas ronde, runde *Pas.*

Pas tortillés, gekrümmte *Pas.*

Pass im engeren Sinne heissen die aus mehreren Tanzschritten zusammengesetzten, sich dann ganz gleichmässig wiederholenden Tanzbewegungen und endlich ganze Tänze, die durch zwei, drei oder mehrere Tänzer ausgeführt werden, daher *Pas de deux*, *Pas de trois* u. s. w. (s. Tanz).

Pas accéléré oder *redouble*, Quickmarsch.

Pas de hache, Axttanz, ein Tanz von wildem, kriegerischem Charakter, unterstützt durch lärmende Instrumente.

Pas ordinaire, Parademarsch.

Pasch, Georg, lateinisch Paschius, gelehrter Philologe, ist in Danzig 1661 geboren, besuchte mehrere Universitäten und erhielt 1701 eine Professur in Kiel. In seinem Buche: »*De novis inventis, quorum accuratiori cultui facem praetulit antiquitas*« (Leipzig, 1700, in 4°) sind im 2. Kap. § 24, 6. Kap. § 25, 7. Kap. §§ 14, 21, musikalische Materien behandelt. Er starb 1707.

Pasch, Johann, Professor der Philosophie in Rostock, war Mitte des 17. Jahrhunderts in Ratzenburg in Lauenburg geboren und in Hamburg im Hospital 1709 gestorben. Eine Dissertation von ihm »*Dissertatio de selah, philologice enucleato*« (Wittenberg, 1685) behandelt die Psalmenüberschriften, von denen man annimmt, dass sie sich auf den Gesang beziehen. Aufgenommen in »*Tresors des antiquités sacrées*« von Ugolini, Bd. 32, p. 689 bis 722.

Paschal, Franciskanermönch im Kloster zu Paris, lebte daselbst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und verfasste *Brève instruction pour apprendre le plain chant*« (Paris, Jean de la Caille, 1658, in 8°).

Pasdeloup, Jules, Begründer der Volksconcerte in Frankreich, ist 1819 in Paris geboren und wurde, noch im Knabenalter stehend, in das dortige Conservatorium der Musik aufgenommen, wo er sich unter Zimmermann's Leitung zum Pianisten ausbildete und im J. 1833 den ersten Preis für Clavierspiel gewann. Gleichzeitig hatten auch seine Compositionsstudien unter Carafa einen guten Erfolg gehabt; dennoch sollte eine Reihe von Jahren vergehen, bevor P. einen seinen Fähigkeiten angemessenen Wirkungskreis finden konnte. Erst im J. 1851 erscheint sein Name wieder in der Oeffentlichkeit als Stifter und Dirigent einer Concertgesellschaft »*Société des jeunes artistes*«. Diese Gesellschaft hatte den Zweck, die absolvirten Instrumentalschüler des Conservatoriums zu einem Orchester zu vereinigen, und in regelmässigen Concerten denjenigen Theil des Pariser Publikums, welchem die Aufführungen der Conservatoire-Concertgesellschaft nicht zugänglich waren, mit den Werken der classischen Meister, sowie der hervorragenden modernen, wie Schumann, Berlioz, Gounod, Gouvy und Anderer, bekannt zu machen. Die Wirksamkeit dieser Gesellschaft war eine beschränkte und musste es bleiben, so lange sie ihre Aufführungen im Saale der Herz'schen Clavierfabrik veranstaltete, dessen bescheidene Dimensionen die Theilnahme des grossen Publikums ohnehin ausschlossen. Als aber zehn Jahre später, nachdem das jugendliche Orchester in Folge der unausgesetzten Bemühungen seines Dirigenten erstarkt war, P. auf den Gedanken kam, die Aufführungen nach dem Napoleon-Circus zu verlegen, da wendete sich die Gunst des Pariser Publikums mit einem Schlage dem unternehmenden Künstler zu, und die, nunmehr unter dem Namen »*Concerts populaires*«, während der sechs Wintermonate an jedem Sonntag Nachmittag veranstalteten Concerte wurden der Sammelpunkt aller Musikfreunde der französischen Hauptstadt. P. verdankt den Erfolg seines Concertunternehmens, welches nicht nur in den grossen Städten Frankreichs und Belgiens, sondern auch Deutschlands zur Nacheiferung reizte, nicht so sehr seiner musikalischen Begabung, als der Beharrlichkeit, mit welcher er die äusserlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe zu überwinden gewusst hat, und dem richtigen Blick für die jeweiligen musikalischen Bedürfnisse des Pariser Publikums. In der Ueberzeugung, dass die einseitig-klassische Richtung der Conservatoire-Concerte

nur dem kleinsten Theile dieses Publikums Befriedigung gewähre, räumte er den zeitgenössischen Componisten einen weiten Platz in seinem Repertoire ein, zunächst den deutschen Sinfonikern, unter ihnen Wagner, Raff, Lachner, ferner auch, und besonders seit dem Kriege 1870—1871, den jüngeren französischen Orchestercomponisten: ihm haben Saint-Saëns, Massenet, Guiraud, Lalo u. A. den Vortheil zu danken, ihre Erstlingswerke trefflich ausgeführt zu hören und dadurch zu neuen Schöpfungen angespornt zu werden; und hierbei sei gleich bemerkt, dass P. auch nach dem Kriege mit seinen Bemühungen, der deutschen Musik bei seinem Publikum Eingang zu verschaffen, nicht einhielt, mithin als echter Künstler den Fehler der meisten seiner Landsleute, welche die Politik von der Kunst nicht zu trennen gewusst haben, zu vermeiden im Stande gewesen ist. In Anerkennung seiner Verdienste, sowohl als Schöpfer der Volksconcerte, wie auch als Direktor des Gesangunterrichtes in den Communalschulen der Stadt Paris während der Jahre 1857 bis 1872 wurde P., schon im Anfang der sechziger Jahre, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Im J. 1868 wurde ihm vom damaligen Seine-Präfekten, Baron Haussmann, die durch Carvalho's Abgang vacant gewordene Direktion des *Théâtre Lyrique* übertragen. Auch in diesem Amte, welchem er bis zum Ausbruch des Krieges vorstand, brachte er seine fortschrittliche Richtung zur Geltung u. a. durch die Aufführung des »Rienzi« von Wagner.

Pasi, Antonio, vortrefflicher Sopranist, Kastrat und Schüler Pistocchi's wurde in Bologna 1697 geboren. Quanz bewunderte ihn 1726 in Parma.

Pasini-Nencini, Judit, vorzügliche Sängerin, geboren in Rom 1796. Ihr Familienname war Nencini, ihr Lehrer Maschini und ihr Gatte Pasini. Sie glänzte auf den italienischen Bühnen und starb 1837.

Pasino, Componist der Venetianischen Schule, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Vicar in Cona bei Venedig. Gedruckt sind von ihm »*Misse a* 2, 3, 4 *voci con stromenti basso, per organo*« (Venedig, 1663, in 4°), »*Motetti concertati a* 2, 3, 4 *voci con violini se piace et salmi a* 5 *voci, XII sonate a* 2, 3, 4 *stromenti de quali una è composta in canone, ed un altra ad imitatione de' gridi che sogliono fare diversi animali bruttis*« op. 8 (Venedig, 1679), op. 7 ist eine Sammlung *ricercari* für verschiedene Instrumente.

Pasquale, Bonifacio, Kirchenkapellmeister in Parma, gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Bologna geboren. Bekannt sind von ihm: »*Salmi a* 5 *voci ed un Magnificat a* 8 *voci*« (Venedig, Erben des Jérome Scoto).

Pasquali, Francesco, Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts; geboren Ende des 16. in Cosenza im Königreich Neapel, machte er seine Musikstudien in Rom, wo er auch den grössten Theil seines Lebens verbrachte. Von seinen Compositionen können angeführt werden: 1) »*Franc. Paschalis Cosentini sacrae cantiones binis, termis, quaternis quinque vocibus concinendae*« (Venetis, ap. S. Vincentinum, 1617): 2) »*Madrigali a due, tre, quattro e cinque voci, libro terzo*« op. 5 (Romae, app. Paolo Masotti, 1637, in 4°).

Pasquali, Nicolo, Violinist, in Italien geboren, liess sich 1743 in Edingbourgh in England nieder, wo er als geachteter Tonkünstler bis zu seinem Tode (1757) lebte. Als Componist veröffentlichte er: »*Douze ouvertures pour grand orchestre*« (London), »*Six quatuors pour deux violon, alto et basse*« (ibid.), »*Chansons anglaises*«. Als Verfasser einer Anweisung zum Generalbass hat er sich als der Sache nicht gewachsen erwiesen, dennoch ist das Buch ins Französische und Holländische übersetzt. Möglicherweise ist sein anderes Buch: »*Art of fingering the harpsichord*« u. s. w. (London) weniger zu verwerfen.

Pasquini, Hercule, berühmter Organist des 17. Jahrhunderts, ist in Ferrara gegen 1580 geboren und war ein Schüler des Alexandro Millville. Er war einige Jahre älter als Frescobaldi und dessen Vorgänger im Amt des Organisten an St. Peter. Er verliess diese Stelle 1614 aus nicht bekannten Gründen. Seine Compositionen sind kaum noch anzutreffen.

Pasquini, Bernhardo, der bedeutendste Organist seiner Zeit in Italien,

war 1637 in Massa de Valnevola im Toskanischen geboren und kam noch jung nach Rom. Musik studirte er bei Loreto Vittori und Antonio Cesti; sein gründliches Wissen verdankt er aber gleichzeitig dem eifrigen Studium der Partituren des Palestrina. Seine erste Anstellung erhielt er an der Kirche Maria Maggiore und gehörte später eine Zeit lang zu den Kammervirtuosen des Prinzen Johann Baptist Borghèse. Sein Ruf als dramatischer Componist und Lehrer war gleich gross, was man daraus folgern darf, dass die Composition des Dramas zur Eröffnung des Theaters *Capranica* (1679) ihm übertragen wurde, und bei der Vorstellung, die Rom zu Ehren der Königin Christine von Schweden 1686 veranstaltete, ein Werk von ihm zur Aufführung kam. Mattheson rühmt 1690 den vortrefflichen Stand der Oper in Rom besonders, weil Pasquini das Clavier, Corelli die Violine und Gattani die Laute im Orchester gespielt habe. Die beiden oben in Rede stehenden Compositionen waren: »*Dov' è amore e pietà Opera*« 1679, »Ein allegorisches Drama« 1686. Die besten Schüler Pasquini's waren Durante und Francesco Gasperini. Er starb in Rom am 22. Novbr. 1710 und wurde in der Kirche St. Laurentio in Lucina beigesetzt. Sein Neffe Bernhard Ricordati und sein Schüler Bernhard Gaffi errichteten ihm dort ein Marmordenkmal, geschmückt mit seiner Büste und einer Inschrift mit den Daten seines Lebens, die oben mitgetheilt sind.

Passacaglio oder *Passagallo* (ital.), *Passacaille* (franz.), Hahnentrapp, ein der Ciaconne verwandter Tanz, der in besonders kunstvoller Weise musikalisch ausgeführt wurde. Die ursprüngliche, achttaktige Tanzmelodie wird als *Bass ostinato* in möglichster Breite und Ausführlichkeit verwendet. Er steht gewöhnlich im $^3/_4$ Takt (s. Tanz).

Passage (franz.), ital.: *Passaggio*, melodischer Durchgang, nennt man zunächst die Auflösung der Noten von grösserem Zeitwerth in geringerwerthige zu einer Notenfigur, die dann durch mehrere Takte hindurch fortgeführt wird. Von der Coloratur unterscheidet sich die Passage insofern, als jene eine feststehende Melodie mit reicherem Figurenwerk ausstattet, während die Passage selbständig rhythmisch entwickelt ist und hierauf beruht ihr höherer Werth. Sie ist eingeführt, um technische Bravour zu entfalten, aber wenn sie nicht dabei zugleich Bedeutung für die gesammte Entwickelung des Kunstwerks hat, ist sie ohne höhern Werth. Die Passage muss diesem als ein wesentlicher Theil eingereiht werden, dann wird sie nicht nur Gelegenheit geben zur Entfaltung bedeutender Bravour, sondern sie hilft mit einen idealen Inhalt im Kunstwerk darlegen.

Passaggio nennen die Italiener auch ein Uebungsstück, das aus vielen Passagen zusammengesetzt ist.

Passamett, *Passamezzo (passe' mezzo)*, ein alter Tanz italienischen Ursprungs, der im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt war. Nach einigen Angaben war die Passamett ein »langsamer und doucer Tanz«, nach anderen ein italienisches Tanzlied, nach dessen Rhythmus man quer durchs Zimmer ging. Prätorius sagt darüber (»*Syntagm. mus.*« T. III. C. 11 p. 24): »Gleichwie die Gagliarda fünf Tritte hat, und daher »*Cinque Pas*« genannt wird, also hat eine Passamezzo kaum halb so viel Pas als jene, *quasi dicas: mezzo passo.*« Nach den uns in den Lautenbüchern erhaltenen Proben wurde er früh mit einer gewissen Ausführlichkeit behandelt. Ein »*Passa mezzo antico*«, von Reissmann in seiner »Allgemeinen Geschichte der Musik« Bd. II. Notenbeilage No. 1 veröffentlicht, besteht aus mehreren *Modi*, die wahrscheinlich für ebenso viel besondere Touren gelten (vgl. Tanz).

Passariello ist eine Charakterrolle der italienischen komischen Oper, ein alter, alberner Schwätzer.

Passarini, auch Passerini, Francesco, Franziskanermönch und Kapellmeister seines Klosters um 1657 in Bologna. 1674 ging er, um dieselbe Stellung einzunehmen, nach Viterbe, kehrte aber 1680 nach Bologna auf seinen alten Platz zurück, und starb dort 1698. Sein Gehalt betrug jährlich Fünfzig

römische Thaler. Von seinen Compositionen sind zu nennen: »*Salmi concertati a 3, 4, 5 e 6 voci parte con violini e parte senza, con litanie della B. V. a cinque voci con due violini*« op. 1 (Bologna, 1671). — »*Antifone della Beata Virgine a voce sola*« (Bologne, J. Monti, 1671). — »*Compieta concertata a 5 voci, con violini obligat*« op. 3 (ibid. 1672). — »*Misse brevis a otto voci co'l organo*« op. 4 (ibid. 1690). Breitkopf führt in seinem Katalog von 1764 noch 3 Messen an.

Passenti, italienischer Musiker, von dem eine Sammlung von Stücken für die Sackpfeife existirt: »*Canora Zampogna*« (Venedig, 1628, in fol.).

Passepied, ein alter Tanz, ursprünglich bretagnischer Schiffertanz, von munterer, heiterer Bewegung, im $^3/_4$-Takt. Die Musik dazu gelangte früh zu grösserer innerer Geschlossenheit, er fand deshalb auch bald Aufnahme in die Suite. In der Regel besteht er dort aus zwei Theilen und es wird ihm ein zweites Passepied (als Trio) gegenüber gestellt in der verwandten *Moll*tonart, wenn der erste in der *Dur*tonart gehalten ist (s. Tanz).

Passereau, französischer Musiker und Prediger an der Kirche St. Jacques de la Boucherie in Paris. Nach der Angabe von Fétis (»*Biogr. univ.*«) war er 1509 Tenorsänger bei der Kapelle des Herzogs von Angoulême (später François I.), und seine Compositionen bestehen in Chansons, die nirgend einzeln, sondern in verschiedenen Sammlungen, welche während der Jahre 1530 bis 1549 in Paris erschienen, anzutreffen sind. Fétis, der einen dieser Gesänge »*Ung compaignon Gallin Galant*«, welcher in der Sammlung »*Vingt-huit chansons musicales à quatre parties*« (Paris, Pierre Attaignant) aufgenommen ist, als besonders hübsch bezeichnet und der ein specielles Verzeichniss der anderen Sammlungen bringt, giebt auch seiner Verwunderung Worte, über die Freiheit einiger Texte dieser Chansons, da sie von einem Geistlichen in Musik gesetzt sind.

Passetto, Giordano, Dr. der Musik, Kapellmeister in Padua, veröffentlichte »*Madrigali nuovi a voce pare composti per il Doctor musico Messer etc.*« (Libro primo; Venetiis, apud Antonium Gardane, 1541, in klein-4°).

Passion, *Passio,* die oratorische Darstellung der Leidens- und Sterbensgeschichte des Heilands nach den Worten der Evangelisten. Sie wurde schon in den frühern Jahrhunderten in der christlichen Kirche während der Charwoche ausgeführt, in der einfachsten, natürlichsten Weise. Die Reden Christi und der übrigen Personen wurden von einzelnen Priestern im Tone des Choralitlesens recitirt, ebenso wie die Erzählung des Evangelisten, und der Volkshaufe war durch einen Chor vertreten. Mit der wachsenden Ausbildung der Mehrstimmigkeit wurde dann auch die Ausführung der ganzen Passion dem Chor oder auch zwei Wechselchören übertragen, die auf zwei verschiedenen Emporen aufgestellt waren. So wurde die Passion noch in unserem Jahrhundert in verschiedenen, selbst protestantischen Stiftskirchen ausgeführt. Die hervorragendsten Meister setzten die ganze Passion für mehrstimmigen Chor nach dem (lateinischen) Text der Bibel. 1534 erschien eine Sammlung in Paris: »*Liber decimus Passiones dominice*« mit Beiträgen von: Jaq. Berchem, Claudin, Verdelot u. A., und 1538 bei Georg Rhaw eine andere Sammlung: »*Harmoniae selectae, quatuor vocum de Passioni Domini*« mit Beiträgen von: Cellarius, Ducis, Eckel, Gallicolus, Isaac, Obrecht, Lemblin, Senfft, Stolzer, Walther. Aehnlich waren die lateinischen Passionen von Cyprian de Rore (1588), Daser (1565 und 1578), Lassus (1565), oder die deutschen von J. von Burck (1568 und 1577), Lechner (1594), Harnisch (1621). Andere, wie L. Vittoria, behandelten sie so, dass der Liturg das Evangelium recitirte, und die Jünger und das Volk in Chorweise auftraten, und aus dieser Weise entwickelte sich dann die wirklich oratorische Form der Passion. Ganz ähnlich sind die Passionen in Keuchenthal's Kirchengesängen (1587), wie die von Scandelli, von Stephani (1570), Steuerlein (1576), Machold, Joachim Burgk (1568) u. s. w. behandelt. Die bedeutendsten unter ihnen sind jedenfalls Heinrich Schütz's vier Passionen: »Historia des Leidens und Sterbens unseres Heylandes Jesu Christi

nach dem St. Mattheum, Marcum, Lucam und St. Johannem«, von ihm in seinem 81. Lebensjahre (1666) geschrieben. Die sämmtlichen Personen treten neben dem Evangelisten in Recitativen selbstredend auf, und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten, die Juden, wie der ganze Haufen sind in kurzen, aber ausserordentlich charakteristischen Chören eingeführt.

Auch für die Passion wurde natürlich die seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts mit Eifer gepflegte Monodie hochbedeutsam; erst indem die einzeln heraustretenden handelnden und leidenden Personen sich in Recitativen, Arien und den entsprechenden Ensembleformen, wie im Oratorium zu bestimmten Charakteren entwickelten, wird auch die Passion zu einer wirklich dramatischen Form. Dabei gewinnt sie echt kirchliche Bedeutung dadurch, dass die lauschende Gemeinde mit in die Darstellung hineingezogen wird. Diese lässt die Ereignisse nicht an dem inneren Auge vorübergehen, ohne durch passende Gemeindelieder von der Stimmung Kunde zu geben, in welche die Hörer versetzt werden. Die Passion von Johann Sebastiani (geb. 1622): »Das Leyden und Sterben unsern HERRn und Heylands Jesu Christi« (Königsberg 1672) dürfte die erste Passion sein, in welcher die neue Concertweise Eingang fand mit der Instrumentalbegleitung, und zugleich das Gemeindelied. Haendel, Mattheson, Kaiser, Telemann pflegten diese Form, aber erst in Johann Sebastian Bach sollte sie zur Vollendung gelangen durch seine Passionen nach dem Evangelium Johannes und mehr noch durch die nach dem Evangelium Matthäus. Wie beim Oratorium wird der ganze Vorgang dramatisch dargestellt, die einzelnen Personen, Jesus mit den Jüngern, Caiphas, Pilatus u. s. w. sind zu wirklichen Charakteren herausgebildet und der ganze Volkshaufe greift in charakterischen Chören mit ein in die Entwickelung der Handlung, welche sich innerhalb der nach dem Evangelisten vorgetragenen Erzählung abspielt. Daneben kommt in Zion und den Gläubigen jene ideale Gemeinde zum Ausdruck, welche das Verhältniss des neuen zum alten Bunde darstellt und welche die ganze welthistorische Tragödie mit ihren Betrachtungen begleitet, und endlich die kirchliche Gemeinde, die von Zeit zu Zeit in den von ihr angestimmten Chorälen der Stimmung Ausdruck giebt, welche die ganze Handlung in ihr hervorruft. Damit gewinnt die Passion direct kirchliche Bedeutung, welche das Oratorium nicht hat, und die Aufführung derselben in der Kirche am Charfreitage im vorigen Jahrhundert war gewiss die würdigste Feier dieses Tages. Diese Aufführungen wurden zum wahrhaften Gottesdienst, auch wenn nicht, wie doch üblich, gottesdienstliche Handlungen, wie Predigt und Gemeindegesang, damit verbunden waren. Die Passionsmusik verliert im Concertsaal viel von ihrer ursprünglichen Bedeutung.

Passionato (ital.), **Passionné** (franz.), leidenschaftlich, Vortragsbezeichnung.

Passo-mezzo, s. *Passamett.*

Pasta, Guiditta, geboren zu Como 1798; nachdem sie ihren Cursus am Conservatorium zu Mailand, ohne zu grossen Hoffnungen zu berechtigen, beendet, begann sie 1818 ihre theatralische Laufbahn an kleineren italienischen Bühnen, ohne irgendwie Aufsehen zu erregen. Stimme und Spiel entwickelten und entfalteten sich erst 1822 bei ihrem Engagement in Verona und zwar so schnell, dass sie 1823 bereits in Paris die grösste Bewunderung erregte. Von da an führte sie ein Gastspielleben und feierte auf demselben an den ersten Bühnen Europas die grossartigsten Triumphe. Im J. 1835 trat sie ins Privatleben zurück, aber 1840 trieb es sie aufs Neue auf die Bühne, leider aber mit so wenig Erfolg, da ihre Stimme bedeutend verloren hatte, dass sie für immer von der Oeffentlichkeit abzutreten sich entschloss. Sie starb am 4. April 1865 auf ihrer Villa am Comersee. Die Stimme der P. war von dem seltensten Umfang und mit der Schönheit derselben standen gediegene Ausbildung und feuriges Spiel in harmonischem Einklang.

Pasta, Giovanni, Dichter und Musiker aus Mailand, geboren 1604, war während einiger Jahre Organist in Bergamo. Compositionen, die man von ihm kennt, sind: »*Le due Sorelle musicali*«, part. 1 und 2 (Venedig); »*Affetti d'Erato, madrigali in concerto a due, tre et quattro voci, libro prima*« (Venezia, app. Aless. Vincenti 1626 in 4°).

Pasterwitz, Georg von, Professor der Philosophie und Chorregent an der Abtei der Benedictiner in Kremsmünster in Oberösterreich. Mit 14 Jahren trat er als Schüler in dies Kloster und erwarb sich dort und später in Salzburg ausgebreitete Kenntnisse in den Wissenschaften und der Musik. Sein Geburtsort war Burchhütten, in dem er am 7. Juni 1730 das Licht der Welt erblickte. Er stand in freundschaftlichen Beziehungen zu Haydn, Mozart, Salieri, Albrechtsberger, und hatte seinen Kunstgeschmack an den Meisterwerken dieser Künstler gebildet. Seine Compositionen, die sich durch schöne Schreibart auszeichnen, sind meistens Manuscript geblieben; die im Stich erschienen, seien hier angeführt: 1) »8 *Fughe secondo l'ordine de t'uoni ecclesiastici per lorgano o clavicembalo*« op. 1 (Wien, Artaria, 1792). 2) »8 *Fughe secondo l'A, B, C, di musica per lorgano o clavicembalo*«, op. 2 (ibid.). 3) »8 *idem*«, op. 3 (Wien, Kozeluch). 4) »Requiem, 4stimmig mit Orchester und Orgel« (München, bei Sidler). 5) »*Terra tremuit*«. Motette für 4 Stimmen und Orchester (Wien, Haslinger), P. starb 1803.

Pasticcio (ital.), frz.: *Pastiche*, Gemengsel, Pastete, nannte man früher ein aus einzelnen Tonsätzen verschiedener Meister zusammengesetztes Tonstück. Im vorigen Jahrhundert waren solche, aus einzelnen Akten oder besonders beliebten Tonstücken und Scenen verschiedener Opern zusammengesetzte Schaustellungen sehr beliebt, und selbst Meister wie Händel befassten sich damit, sie zusammenzustellen. Künstlerische Bedeutung konnten diese Pasticcio selbstverständlich nicht gewinnen, da ihnen das Haupterforderniss: innerer Zusammenhang fehlte. Sie sollten nur der schaulustigen, genusssüchtigen Menge durch Vorführung beliebter Scenen und Tonstücke angenehme Unterhaltung bereiten. Etwas Aehnliches haben wir heut zu Tage noch in dem Potpourri (s. d.).

Pastorale, Schäferstück, Schäferspiel, ist französischen Ursprungs — *Pastourelle* — und bezeichnete ein Gedicht, welches das Hirtenleben besingt. Dies lieferte im 13. Jahrhundert und später namentlich in Frankreich reichen Stoff nicht nur für die lyrische, sondern auch für die epische und dramatische Dichtung, und Schäferspiele waren noch im 17. Jahrhundert nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland sehr beliebt. Acis und Galatea, den auch Händel bearbeitete, war ein sehr gern bearbeiteter Stoff für solche Spiele. Die *Pastourelle* gab dann den Anstoss zu einem selbständigen Instrumentalstück — dem *Pastorale* — ländlich einfachen Charakters im $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt, das vorwiegend die Weise der Schalmeien nachahmt. Händel in seinem Messias, wie Bach (in der Pastoralsinfonie) in seinem Weihnachtsoratorium leiten mit einem derartigen Instrumentalsatz die Verkündigung der Geburt des Heilands durch die Engel an die Hirten ein. Bach behandelt das *Pastorale* auch als Orgelstück. Seitdem haben noch eine Reihe von Meistern die Poesie des Landlebens in Tönen offenbart, am grossartigsten Beethoven in seiner Pastoralesinfonie.

Pastorelle (franz.), ein beliebter Contratanz ländlichen Charakters.

Pastorello (ital.), ein kleines Tonstück idyllischen Charakters.

Pastorita, das Nachthorn in der Orgel.

Pastou, Etienne Jean Baptiste, Professor der Musik, ist in Vigan in Frankreich am 26. Mai 1784 geboren. Bei ihm ereignete sich der seltene Fall, dass er von Haus aus für die Musik erzogen wurde. Seine Vorliebe für den Soldatenstand veranlasste ihn aber, 1802 nicht allein der Musik, sondern auch der Pension, in der er sich befand, zu entfliehen. Er trat in ein Infanterieregiment, diente während der Kriege des Kaiserreiches, erreichte nach und nach den Grad eines Capitains bei der leichten Reiterei, und erwarb den

Orden der Ehrenlegion. 1815 nahm er seinen Abschied und liess sich zunächst in Rouen nieder, wo er sich mit Musik beschäftigte und den Plan einer Unterrichtsmethode intendirte, die er in der Folge »*Lyre harmonique*« nannte. 1819 siedelte er nach Paris über, wo er, wie schon in Rouen, einen Kursus seiner Methode eröffnete. Gleichzeitig trat er als erster Violinist in die königl. Theaterkapelle. Seine Unterrichtsweise fand so viel Anklang, dass er bald mehrere Hundert Schüler um sich versammelte, worauf er seine Stelle am Theater aufgab und sich ganz dem Lehrfach widmete. Er verfasste nun ein Exposé seiner Methode, welches sieben Auflagen erlebte, unter dem Titel: »*École de la lyre harmonique. Cours de musique vocale, ou Recueil méthodique de leçons de J. B. Pastou*« (Paris 1821, in 4°). Am Conservatorium in Paris führte er 1835 seine Methode versuchsweise ein, und wurde 1836 Professor an diesem Institut, behielt aber sein Privatinstitut bei. Die Methode basirt auf gemeinschaftlichem Unterricht, und enthält ein Verfahren, dem Schüler die Auffassung der Principien zu erleichtern. P. starb in Terne bei Paris am 8. Octbr. 1851. Noch sind von ihm veröffentlicht: »*Méthode pour le violon*« (Paris, B. Latte), und einige Compositionen von wenig Bedeutung.

Pastourelle, s. *Pastorale.*

Patentflügel, s. Flügel und Pianoforte.

Patetico = erhaben, effektvoll, pathetisch.

Patimento = leidend, nachlässig, Vortragsbezeichnung.

Patino, Carlos, Geistlicher und spanischer Componist des 17. Jahrhunderts, gehört zu den geschätztesten Componisten seines Vaterlandes. 1660 erhielt er in Madrid eine Stelle als Kirchenkapellmeister, in welcher er bis zu seinem Tode 1683 verblieb. Seine Werke sind fast alle doppel- oder dreichörig der damaligen Epoche gemäss in grosser Anzahl vorhanden und im Manuscript in den Kirchen und Schulen Madrids zu finden. Die Klöster Escurial und Incarnatio besitzen eine beträchtliche Zahl derselben. In »*Lira sacro-hispano*« (Band I. Serie II. siebzehntes Jahrh.) von M. Eslava ist die Partitur einer achtstimmigen Messe von P. enthalten.

Patola, ein Saiteninstrument der Birmanen, unserer Guitarre ähnlich; nur hat der Körper die Form eines Alligators oder einer grossen Eidechse; er ist mit zwei seidenen und einer kupfernen Saite bespannt und mit drei Schalllöchern versehen.

Paton, Miss, s. Wood.

Patrici, Franciscus, Bischof von Gaëta um 1460, ist zu Sienna geboren und 1480 gestorben. Er hinterliess ein Werk, betitelt: »*De institutione Reipublicae libri novem, historiarum, sententiarumque varietate refertissimi*« (Paris, Guillot-Dupré, 1518, in Folio). Das Buch ist nach dem Tode des Autors von Savigni veröffentlicht und mit Anmerkungen versehen. Das zweite Buch behandelt: *Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia.* Ein anderes Buch: »*De Regno et Regis institutione libri IX*« (Paris, 1580) handelt im 15. Kapitel von der Musik, deren Nützlichkeit und Einfluss auf die moralische Erziehung der Fürsten.

Patrizzi, Francesco, Philosoph des 16. Jahrhunderts, ist auf der Insel Cherso in Dalmatien 1529 geboren und in Rom 1597 gestorben. In seinem Buche: »*Della Poetica deca istoriale, deca disputata*« (Ferrara, 1586, 4°) ist im 5., 6. und 7. Buche von der Art des Gesanges der Griechen die Rede und von ihren Tetrachorden. S. Forkel's »Geschichte der Musik« Band I. S. 170.

Patta, le Pater Seraphin, Mönch von Montcassin und Organist der Kirche St. Peter in Mailand, wo er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren wurde. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: 1) »*Sacra cantica a una, due e tre voci con le litanie della B. Virgine, a 5 voci*« (in Venetia app. G. Vincenti 1609. Zweite Ausgabe 1611). 2) »*Sacrarum cantionum* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus*« (Liber secundus; ibid. 1613).

Patti, Adelina und Carlotta, Schwestern, Töchter italienischer Eltern,

welche als reisende Künstler die Welt durchzogen, gehören beide zu den berühmtesten Gesangskünstlerinnen der Gegenwart. — Carlotta, die ältere, wurde 1840 zu Florenz geboren und wollte sich zuerst unter Leitung von Henri Herz zur Clavierspielerin ausbilden, wendete sich aber, da sich ihre jüngere Schwester als ein Gesangsphänomen entwickelte, gleichfalls dem Gesange zu. Sie hat das Unglück, lahm zu sein, und darum schien ihr als Sängerin keine Zukunft zu winken. Die Liebe zum Gesange und ihre schönen Stimmmittel gaben ihrem Leben schliesslich aber doch diese Wendung, und wenn sie in Folge ihres Gebrechens auch gänzlich nur auf den Concertsaal angewiesen ist, so hat sie doch mit dem Impresario Ullmann und Anderen als Concertsängerin schon die halbe Welt durchzogen und diesseits und jenseits des Oceans vielfach enthusiastische Aufnahme gefunden. Ihre Stimme hat eine ungewöhnliche Höhe, besticht durch weichen, sympathischen Klang und eine ausserordentlich glänzende Coloratur, zeigt aber wenig von dem, was man von einer wahrhaft grossen Sängerin verlangt, von Seele und Ausdruck. Sie wählt deshalb zu ihren Concertvorträgen auch nur virtuose Stücke, in denen das Publikum die erstaunliche Kunstfertigkeit ihrer Technik bewundern kann. — Adelina, die jüngere Schwester, wurde am 9. April 1843 zu Madrid geboren, trat schon in früher Jugend als Sängerin in Concerten auf, bis sie im J. 1859 ihren ersten theatralischen Versuch in New-York als Lucia wagte, der ihre Zukunft als dramatische Sängerin ein für allemal entschied. Neben gleicher Kunstfertigkeit besitzt sie das, was der älteren Schwester fehlt, Feuer und seelischen Ausdruck, unterstützt von einer wahrhaft wunderbaren Stimme, einer bezaubernden Persönlichkeit und einem bedeutenden dramatischen Talente. So machte sie 1861 in London, 1862 in Paris und wohin sie in der Folge als Gast an italienischen Opern kam, fabelhaftes Furore, das sich in Petersburg schon in der Saison von 1868 auf 69 zu förmlicher Raserei gestaltete, und in Russland hat sie dann auch ferner die grössten Triumphe gefeiert und die reichsten Ernten gehalten. Am 30. Juli 1868 vermählte sie sich mit einem Marquis de Caux, behielt aber als Künstlerin ihren ursprünglichen Namen bei und sang abwechselnd in Paris, London und Petersburg als gleichsam ständiges Mitglied der italienischen Opernstagione. Ihre Ehe mit dem Marquis de Caux wurde in jüngster Zeit getrennt nicht ohne die in solchen Fällen ziemlich unvermeidlichen unerquicklichen Skandalosa.

Patte, Pierre, Architekt des Herzogs von Zweibrücken, wurde zu Paris am 3. Januar 1723 geboren, woselbst er auch seine Studien in der Baukunst machte. Unter mehreren seiner Schriften, diese Kunst betreffend, führen wir hier an: »*Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique; avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importants sur cette matière*« (Paris, Moutard, 1782, in 8° mit Kupfertafeln). Das Buch ist in's Italienische übersetzt. P. starb am 19. August 1814.

Pauer, Ernst, Pianist und Componist von Ruf, wurde in Wien am 21. Decbr. 1826 geboren. Da sich Anlagen zeigten, erhielt er schon früh Musikunterricht, und zwar zuerst bei einem Ungarn Namens Théodor Dirzka im Clavierspiel und bei Sechter in der Composition. 14 Jahr alt wurde er Schüler von Mozart's zweitem Sohn Wolfgang Amadeus, welcher 1846 in Karlsbad in seinen Armen gestorben ist. In Wien erschienen gleichzeitig seine ersten Compositionen, die einen vortheilhaften Eindruck machten. In München, wohin er nach mehreren Jahren seine Schritte lenkte, wurde ihm die Unterweisung Franz Lachner's zu Theil, doch noch in demselben Jahre ging er als Musikdirektor nach Mainz, wo er bis 1851 blieb. Zwei Clavierconcerte und zwei Opern: »*Don Ricyo*« und »Die rothen Domino's« hatte er hier vollendet; die letzteren wurden in Mannheim und Mainz aufgeführt. 1851 ging P. nach London, um in der »Philharmonischen Gesellschaft« und »*Union musicale*« Concerte zu geben. Der lebhafte Beifall, den er hier erhielt, bestimmte

ihn, in London festen Wohnsitz zu nehmen. Der Antheil, den ihm die Engländer bei seinem ersten Auftreten bewiesen, vermehrte sich seitdem nur, indem er bald eine Reihe Schüler der distinguirtesten Familien um sich versammelte und mit an die Spitze des Londoner Musiklebens trat. 1854—56 und 1857 unternahm er Kunstreisen durch Deutschland, wurde Concertmeister des Grossherzogs von Hessen und erhielt vom Kaiser von Oesterreich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Nach London zurückgekehrt, erhielt er eine Professur an der königl. Akademie der Musik. Ausser mehreren effektvollen Solostücken, unter denen hauptsächlich »*La cascade*« Aufsehen machte, hat er in den letzten Jahren Compositionen der klassischen Richtung veröffentlicht, als: Quintette, Symphonien, vier grosse Sonaten für Clavier und Violine; die Programme seiner Concerte sind in demselben Sinne abgefasst. Eine dritte Oper wurde 1861 in Mannheim gegeben.

Pauke oder Kesselpauke, ital.: *Timpano*, franz.: *Timbale*, heisst ein Orchester-Schlaginstrument, welches aus einem aus Kupfer getriebenen Kessel besteht, über dessen oberen Rand an einem eisernen Reifen ein gegerbtes Kalbs- oder besser Eselsfell gespannt ist. Besonders sehe man darauf, dass diese Felle ganz gleich ausgearbeitet, weder zu dick noch zu dünn, ohne Knoten und Fettflecken sind, sonst ist keine gleiche Schwingung, somit keine reine Stimmung möglich. Der eiserne Reifen hat acht gleichweit von einander abstehende Löcher, unterhalb welcher ebenso viele kurze metallene Arme am äussersten Umkreise des Kessels angebracht sind. Durch die Löcher laufen Schrauben, welche in Gewinde eingreifen, die in die Arme eingeschnitten sind, sodass durch Umdrehung der Schrauben mittels eines Schlüssels die Spannung des Felles vermehrt oder vermindert, der Ton der Pauke höher oder tiefer gestellt, die Stimmung also regulirt werden kann. Das Fell muss an allen Punkten stets gleich straff gespannt sein, daher bei Veränderung der Stimmung alle Schrauben gleichviel angezogen oder nachgelassen werden müssen. Weil aber dieses Bewegen jeder einzelnen Schraube für sich beim Ein- und Umstimmen, namentlich während eines Tonstückes, umständlich ist, hat man jetzt die Einrichtung getroffen, dass mittels Umdrehung einer sogenannten Maschine eine völlig gleichmässige Veränderung der Spannung des Felles auf einen einzigen Druck bewirkt, mithin die Umstimmung sehr schnell und leicht vollzogen werden kann. Die so eingerichteten Pauken nennt man deshalb auch Maschinenpauken. Unten, im Mittelpunkt des Kessels, befindet sich das Schallloch, eine runde Oeffnung, ungefähr einen Daumen breit. Auf diesem steht der Schalltrichter, wie eine Stürze am Waldhorn geformt, wovon ersterer aufwärts gegen das Fell zu gerichtet ist, die Schwingungen desselben einzusaugen, welche hier concentrirt durch das mitschwingende Metall verstärkt, ebenso wieder zurückgeworfen werden. Auf den Bau dieses Schalltrichters kommt ungemein viel an. Sein Durchmesser darf 8—10 Zoll und seine Höhe 5—7 Zoll betragen. An dem Schalltrichter sind auch häufig noch drei Federn von Stahl oder Messing in der Breite eines Messers von unten herauf angelöthet, die sich noch unter der Stürze in gleicher Richtung aufwärts biegen und beständig zittern. Dadurch wird der Ton klingender und die Vibration länger unterhalten. Die Federn dürfen nirgends anschlagen. Geschieht dies, so entsteht ein unangenehmes Klirren. Man stellt die Pauken, wie gebräuchlich, auf die sogenannten spanischen Reiter. Im Orchester werden für gewöhnlich zwei Pauken gebraucht. Die kleinere Pauke stellt man links, die grosse rechts, beide fest aneinander, so aber, dass die Felle in der Mitte sich gegen einander neigen, damit der Schlägel nicht von einer Pauke zur andern springt. Die beiden Schlägel oder Klöppel, womit die Pauken geschlagen werden, sind von Wichtigkeit in Hinsicht des Tones. Sind die Schlägel zu dick, so ist der Klang grell, oft gedämpft; sind sie zu dünn, so ist der Ton angenehm, aber mager; sind sie zu kurz, so hat der Pauker nicht die nöthige Kraft; sind sie zu lang, so hindern sie an der Fertigkeit. Man nehme sie also so dünn und

leicht, als es das in Schwung zu bringende Fell verträgt, von recht zähem Holz, etwa 15 Zoll lang. Der Kopf der Schlägel ist mit Leder, Tuch oder Filz, je nachdem der Klang härter oder weicher sein soll, überzogen. Notirt werden die Pauken in *C*-dur, gestimmt meistens in Quarten; die höhere *C*, die tiefere *G*.

Bei der Militärmusik führte früher jedes Cavallerieregiment ein Paar Pauken; jetzt haben bei uns nur noch das Garde du Corps und einige Cürassierregimenter Pauken. Diese werden aber auch nur bei grossen Paraden oder sonstigen feierlichen Gelegenheiten vorgeführt. Die Pauke ist ein uraltes Instrument und war in mannigfachen Formen schon in der ägyptischen, hebräischen, griechischen und römischen Musik im Gebrauche. Von den Persern soll sie ins Abendland gekommen sein.

Pauke, Heerpauke, Tambour, Tympanie, Cymbelzug, ist in älteren Orgeln ein Nebenzug, durch den im Prospect vorhandene Pauken geschlagen werden. Er setzt in der Regel die mit Paukenschlägeln versehenen Hände und Arme eines Engels in Bewegung und wird durch einen besonderen Fusstritt vom Organisten geleitet. Nicht selten sind auch die Pauken durch zwei grosse in *C* und *G* gestimmte Subbasspfeifen ersetzt.

Paukencymbel, ein Schlaginstrument der Griechen und Hebräer, wie die bei der Janitscharmusik gebräuchlichen Becken.

Paukengestell, drei kreuzweis zusammengestellte Stäbe, auf denen die Pauke steht.

Paukenschlägel, die beiden kurzen, vorn mit einem Knopf oder einem Scheibchen, das mit Tuch oder Leder überzogen ist, versehenen Stäbchen, vermittelst welcher die Pauken geschlagen werden.

Paukenschläger, frz.: *Timballier*, engl.: *Kettle-drummer*, heisst der, welcher die Pauken schlägt, der Pauker. Im vorigen Jahrhundert noch war das Paukenschlagen als besondere Kunst entwickelt. Es bildeten sich eine Reihe Schlagmanieren, wie: die einfache Zunge, die Doppelzunge, die gerissene oder getragene Zunge; der Wirbel, der Doppelwirbel u. s. w., mit denen die Pauker sogar concertirten. J. F. Bischoff, geb. 1748, einer der grössten Pauker, gab mit 17 Pauken Concerte.

Paukenschlüssel, ein Schlüssel oder eine Schraubenmutter von Stahl, mit der die Pauken gestimmt werden.

Paul, Oscar, Dr., Professor der Musikwissenschaften an der Universität und Lehrer am Conservatorium in Leipzig, einer der vortrefflichsten Musiker der Gegenwart, der neben einer seltenen wissenschaftlichen Bildung zugleich hervorragende Fertigkeit in der praktischen Ausübung seiner Kunst besitzt. Er ist in Freiwaldau in Schlesien am 8. April 1836 geboren und genoss das seltene Glück einer sorgfältigen Erziehung. Sein Vater war Prediger und führte den Sohn früh ein in die Wissenschaften, namentlich in das Studium der klassischen Sprachen, und legte so den Grund zu jener umfassenden Kenntniss der griechischen und lateinischen Sprache, die P. dann später in so fruchtbringender Weise im Dienste der Musikwissenschaft verwerthen sollte. Daneben begann auch früh schon der Unterricht in der Musik; als P. dann das Gymnasium in Görlitz besuchte, genoss er die Unterweisung des Musikdirectors Klingenberg. 1858 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren; allein bald nahm ihn hier die Musik so gefangen, dass er sich ihrem Dienste ganz und gar widmete. Er besuchte das Conservatorium und bildete sich zu einem trefflichen Pianisten aus. Seine ungewöhnliche umfassende klassische Bildung führte ihn indess vorwiegend auf das Gebiet der Musikwissenschaft; er wurde ein begeisterter Anhänger und Förderer des Hauptmann'schen Harmoniesystems und wandte sich mit Eifer und Ernst der Musikforschung zu.

1860 promovirte ihn die Universität Leipzig zum Doctor, und er habilitirte sich 1866 als Docent für die Musikwissenschaften an dieser Universität. Seine Habilitationsschrift: »Die Harmonik der Griechen« zeigte schon seine ungewöhnliche Befähigung für dies Gebiet der Geschichtschreibung, und mehr noch seine Uebersetzung und Interpretation des »Boetius«, die 1872 (Leipzig, F. E. C. Leuckart) erschien. P. besitzt eine so gründliche umfassende Kenntniss der klassischen Sprachen, wie die Philologen, welche bisher über griechische Musik schrieben, dabei ist er aber allen an Einsicht in die Technik der Tonkunst überlegen, und deshalb vermochte er eine ganze Reihe von Irrthümern zu berichtigen, die sich allmälig eingeschlichen hatten. Von seinen übrigen Werken sind zu nennen: »Die Geschichte des Claviers« (Leipzig, 1869), »Handlexikon der Tonkunst« (Leipzig, 1871—73), und die von ihm herausgegebene »Lehre der Harmonik von Moritz Hauptmann« (Leipzig, 1868). 1868 gründete P. die Musikzeitung: »Tonhalle« und 1869, nachdem er sich von dieser zurückgezogen hatte, eine neue: »Das musikalische Wochenblatt«, die rasch einen ungewöhnlichen Aufschwung nahm. Nach kurzer Zeit gab er auch diese Redaktion wieder auf. Eine besonders erfolgreiche Thätigkeit entwickelt P. als Lehrer des Pianofortespiels und der Harmonik am Conservatorium und als Docent an der Universität, an der ihm 1874 die Professur der Musikwissenschaft übertragen wurde. Erwähnt sei noch, dass P. auf den Weltausstellungen in Paris und Wien zu den Preisrichtern gehörte, und dass er in seiner künstlerischen Richtung die Classicität, insbesondere die Principien Beethoven's streng festhält, ohne jedoch pedantisch zu erscheinen. In neuester Zeit ist derselbe veranlasst worden, die Leitung der im »Leipziger Tageblatt« eingeführten »Redaktion des musikalischen Theils« zu übernehmen, welchem Wunsche derselbe in Anbetracht der vielseitigen Musikpflege in Leipzig entsprochen hat.

Paul d'Arezzo, s. Aretinus.

Paul De Ferrare, lat.: Paulus Ferrariensis, nach seinem Geburtsort genannt, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Benediktinermönch in Mont-Cassin. Unter seinem Namen erschien eine Sammlung von Kirchencompositionen: »*Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus, Miserere et alia ad officium hebdomadae sanctae pertinentia quatuor vocibus*« (Venetiis, apud Hier. Scotum, 1565).

Paulati, Andrea, Componist der venetianischen Schule und Contr'alto der herzogl. Kapelle an St. Marcus, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts. In Venedig wurde 1713 eine Oper von ihm: »*I veri amici*« zum ersten Mal aufgeführt, die 1723 neu einstudirt wurde.

Pauli, Gottfried Albert, ist zu Karschau unweit Königsberg in Preussen im April 1685 geboren. Er war Doctor der Philosophie und Theologie, Pastor und Kirchenrath. Im J. 1719, bei der Einführung des Cantors Edler zu Salfeld in Preussen, liess er einen Glückwunsch in lateinischer Sprache von 6½ Bogen 4° drucken. Das Schriftchen besteht aus 58 Paragraphen, in welchen der Verfasser das Studium sowohl der Instrumental- als Vokalmusik zur Verherrlichung und zum Mittel eines vernünftigen Gottesdienstes anpreist, und am Ende sämmtliche bezügliche Bibelstellen alten und neuen Testaments als Beweise dafür anführt. P. starb am 26. Jan. 1745.

Paumann, Conrad, nicht Baumann, wie immer wieder zu lesen ist und auch als Druckfehler am Kopfe des zweiten Jahrbuchs von Chrysander 1867 prangt. P. war in Nürnberg im Anfange des 15. Jahrhunderts und zwar blind geboren und starb als berühmter Componist und Orgelspieler in München im J. 1473. Friedr. Wilhelm Arnold hat in dem oben genannten Jahrbuche S. 70 u. f. mit grossem Fleiss und Glück alles gesammelt, was Bezug hat auf Paumann's Leben und seine Compositionen und ihm ist es hauptsächlich zu danken, dass wir Kenntniss erhalten von den Instrumentalleistungen einer so frühen Zeit. Paumann's Ruhm besingt zuerst (1447) Hans Rosenplüt, und da

Arnold erklärt, diese Verse sind unklar und schwer zu verstehen, so wollen wir sie hier in hochdeutscher Lesart wiedergeben, denn schwer verständlich sind nur dem Uneingeweihten die musikalischen Ausdrücke alter Zeit. Rosenplüt schreibt: Noch ist ein Meister in diesem Gedichte | der hat Mangel an seinem Gesichte, | der heisst Meister Conrad Paumann, | dem hat Gott solche Gnad gethan, | dass er ein Meister ob allen Meistern ist. | Wann er trägt in seinen Sinnen list*) | die Musica mit ihrem süssen Ton, | solt man durch Kunst einen Meister kron'n. | Er trug wohl auch von Gold ein Kron | mit Contra Tenor (= Contrapunkt) und mit Faberton, (unbekanntes Wort, vielleicht im Gegensatz zur contrapunktischen Musik) | mit primi tonus (1. Tonart) tenorirt er, (Tenor war die Hauptstimme, an der man die Tonart erkannte) | auf elami so sincopirt er, (*e* in der zweiten Octave des Hexachord) | mit Resonanzen in accutis, (vielleicht gleich Consonanzen, Wohlklänge; in acutae, d. i. die mittlere Octave des Hexachord) | ein traurigs Herz wird freien Muthes, | wenn er aus der Octav discantirt | und Quint und ut (= *G*) zusammen resamirt (wohl von *resono*, wiedertönen, zusammenklingen) | und mit Proportiones in gravibus. (Proportio war der Uebergang vom zweitheiligen in den dreitheiligen Takt und *graves* hiessen die tiefsten Töne des Hexachord.) | Respons, Antiffen (Antiphonen) und Introibus | Impin (Hymnen?), Sequenzen und Responsoria, (sind alles Kirchengesänge) | das trägt er alles in seinem Memoria (Gedächtniss) | Ihm war plicetum oder geschaczt | und was für Musicam wird geschatzt | in Chorus amtum (cantum?), kam er aussen (auswendig) | [Plicetum, wohl von plica, Note mit Strich; geschaczt unbekannt, vielleicht geschwärzte Note?] Rundel (Rondo), Muteten (Motetten) kann er slugmanssen (schlagen in Massen); | sein Haupt ist ein solches Gradual (ein Kirchenbuch mit Gesängen) | in gemessnem Cantus mit solcher Zahl, | dass Gott hat selbs genotirt dort ein (d. h. Gott hat ihm die Noten selbst in den Kopf geschrieben). Wo mag wohl ein bessrer Meister sein! | Darumb ich Nürnberg preis' und lob'. Fernere Nachricht geben die einstmals in der Liebfrauenkirche in München vorhandene Gedenktafel (s. »Jahrbuch« p. 33) und die in Werningerode im Manuscript befindlichen Orgelstücke, die in obigem »Jahrbuche« p. 182 u. f. abgedruckt sind. Wenn letztere auch vielfach nur in Uebungen bestehen, wie sie ein Lehrer seinen Schülern aufschreibt, so sind doch ausserdem eine Anzahl Sätze vorhanden, die uns einen Einblick in die Leistungen der Orgelkunst in der Mitte des 15. Jahrhunderts gewähren.

Pausa (lat.), die Pause; in der Mensuralmusik speciell die Pause vom Werth einer *Brevis;* die vom Werth einer *Maxima* hiess: *Pausa maxima;* einer *Longa: Pausa longa* u. s. w.

Pausa generalis, Generalpause. Die *Pausa initialis* und *modalis*, die vor das Tempuszeichen gesetzten Taktpausen der *Maxima* und *Longa* galten als Taktzeichen für den *Modus major* oder *minor*. (Vergl. Mensuralnotenschrift, Rhythmus und Notenschrift.)

Pausiren = schweigen; bei der Ausführung eines Tonstückes das genaue Abzählen der in demselben vorkommenden Pausen, nach welchen die betreffende Stimme wieder mitzuwirken hat.

Pauwels, Jean Engelbert, Sohn Jean Pauwels, Sängers an der königl. Kapelle in den Niederlanden, ist in Brüssel am 26. Novbr. 1768 geboren. Er war zuerst Chorknabe und empfing später von van Malder Violin- und von Witzthumb Unterricht in der Harmonie. 1788 ging er nach Paris, wo er durch den Verkehr mit einigen bedeutenden Tonkünstlern Förderung empfing, und auch einen Platz als zweiter Violinist bei der Kapelle der eben zu errichtenden *Opera Italien* erhielt. Einer hübschen Sängerin dieser Oper folgte er bald nach Strassburg und wurde dort Kapellmeister. Indessen fand er wenig Behagen in dieser Stellung, und der Wunsch seiner Familie führte ihn nach

*) = Kunst.

Brüssel zurück, wo er 1791 wieder anlangte. Bei den Concerten, die er hier veranstaltete, erwies er sich als ein vorzüglicher Violinist, zu welchem er sich inzwischen ausgebildet hatte. Hier in Brüssel hat er sich auch ein Verdienst um die Musik im Allgemeinen erworben. Nachdem er auch hier als erster Violinist Mitglied der Kapelle gewesen, wurde er der Kapellmeister derselben, und von da an zeichneten sich alle Opernaufführungen durch sorgfältige und schöne Ausführung aus. 1790 verband er sich mit Godecharles zu einem Concertunternehmen. Sein älterer Bruder, auch Musiker, brachte ihn in den Besitz eines eigenen schönen Concertsaales, und die Concerte, die P. in demselben veranstaltete und leitete, waren die besten, die man bis dahin in Belgien gehört hatte, und trugen dazu bei, Musiksinn und Geschmack zu verbreiten. Auch als Componist war P. thätig, doch waren Talent und die erworbenen Kenntnisse auf diesem Gebiet nicht gross genug, um etwas Nachhaltiges zu schaffen. Drei komische Opern wurden in Brüssel mit einigem Erfolge aufgeführt: »*La Maisonnette dans les bois*«, »*L'Auteur malgré lui*« und »*Léontine et Fonrose*«. Ausserdem sind ein Violinconcert, Duos, Trios, Quartette und Gesangstücke von ihm vorhanden. Er starb in Brüssel am 3. Juni 1804.

Pavana, *Pava d'Espagna* (vom ital. *Pavone*, Pfau), ein alter gravitätischer Tanz, der seinen Namen daher erhalten haben soll, dass »die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füsse einer vor den andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten«, so sagt Walther in seinem Lexikon.

Pavesi, Stefano, dramatischer Componist, der am 5. Febr. 1778 in Crema geboren wurde. Seine musikalischen Studien hat er am Conservatorium la Pieta de Turchini zu Neapel gemacht. Bei der Revolution, die 1799 in dieser Stadt ausbrach, fiel er in die Hände der Calabreser und wurde von Kerker zu Kerker geschleppt, bis er endlich nach Marseille gelangte. Von dort begab er sich nach Dijon und trat in die Kapelle eines Regiments ein, bei welcher der Chef und viele andere Soldaten Landsleute von ihm waren. Einige von diesen Leuten sangen auch, und für ihre Concerte, die sie in den verschiedenen Städten veranstalteten, schrieb er seine ersten Compositionen. Als es ihm endlich gelungen war, nach Venedig zurückzukommen, schrieb er daselbst seine erste Oper »*L'Avertimento ai Gelosi*«, aufgeführt 1803, welcher, nach seinem eignen Verzeichniss, bis zum Jahre 1826, 42 Opern folgten, die alle in Italien gegeben worden sind. Dies Verzeichniss ist bei Fétis »*Biogr. univ.*«, Band 6 Seite 471 zu finden. P. wurde 1818 Kapellmeister in seiner Vaterstadt Crema und starb daselbst am 28. Juli 1850.

Pavillon (franz.) heisst die trichterförmig ausgehende Stürze der Blechinstrumente.

Pavone, Pietro, ist in Udine im Anfang des 18. Jahrhunderts geboren. In Bologna erschienen 1770 von ihm: Vier Messen à la Palestrina und ein *Salve Regina* zu vier Stimmen, welche Compositionen in Italien geschätzt waren.

Pax, Karl Eduard, Organist an der Charitékirche in Berlin, wurde in Glogau am 17. März 1802 geboren. Hier waren ausser seinem Vater der Cantor Bretzel und der Organist Büttner seine Lehrer. In Breslau genoss er dann den Unterricht Berner's. Hier veröffentlichte er auch seine ersten Compositionen bei Leuckart. 1824 ging er nach Berlin als Schüler des Kircheninstituts und erhielt hier den Unterricht von Bernhard Klein und A. W. Bach. 1850 übernahm er die Organistenstelle an der Charitékirche in Berlin. Er starb am 28. Decbr. 1867. Von seinen zahlreichen Liedern haben namentlich einige Männerchöre weitere Verbreitung gefunden, von seinen Instrumentalwerken einige instruktive Clavierstücke.

Paxton, William, Violoncellist, ist in London in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren. Gegen 1780 unternahm er eine Reise nach Paris und beförderte daselbst zum Druck: »*Six duos pour deux violoncelles*« op. 1 und nach London zurückgekehrt: »*Huit duos pour violon et violoncelle*« op. 2, »*Six*

solos pour violon« op. 3, »*Quatre solos pour violon*« und »*Deux solos pour violoncelle*« op. 4, »*Douze leçons faciles pour violoncelle*« op. 6, »*Six solos pour violoncelle*« op. 8. Sein Bruder Steffen lebte gleichfalls als Musiker in London, hat sich durch englische Liedercompositionen daselbst bekannt gemacht.

Payen, Jean, französischer Musiker, der um die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien lebte. Von ihm sind vorhanden: »*Il primo libro de Madrigali a 2 voci ove si contengono le Vergini*« (Venezia, i figli di Ant. Gardano, 1572, in 4° obl.).

Payen, Nicolaus, Geistlicher und Musiker, ist in Soigniers in Belgien gegen 1512 geboren. Er war zuerst in seiner Vaterstadt, seit 1526 in Madrid Chorknabe; wurde 1556 Nachfolger Crequillons als Kapellmeister und erhielt 1558 in Turnhout das Dekanat, starb aber schon 1559. Die von P. bekannten Compositionen sind in Sammlungen enthalten, deren Titel Fétis »*Biogr. univ.*« gleichfalls speciell angiebt. Seine Motetten sind kunstvoll gearbeitet und erweisen ihn als bedeutenden Contrapunktisten.

Payer, Hyronimus, ist Sohn eines Schulmeisters in Meiding, einem Dorfe bei Wien, am 15. Febr. 1787 geboren. Sein Vater unterwies ihn frühzeitig in der Musik, hauptsächlich im Orgel- und Violinspiel, so dass er als neunjähriger Knabe bei den Dorffestlichkeiten zum Tanze spielte. Er wurde auch gleichzeitig Clavierstimmer für die Umgegend und von den Ersparnissen seiner Einnahmen kaufte er sich theoretische Werke von Mattheson, Türk, Marpurg, Kirnberger und studirte diese eifrig. Als er, 13 Jahr alt, seinen Vater durch den Tod verlor, übernahm er dessen Orgelamt, bis er 1816 die Musikdirektorstelle am neuen Theater in Wien erhielt. Er schrieb hier drei Opern, die an diesem Theater aufgeführt wurden. 1818 machte er eine Reise durch Deutschland, wurde in Amsterdam Kapellmeister und ging 1825 nach Paris, wo er, wie vorher in anderen Städten, Concerte gab. In Paris war er der erste, der auf der Physharmonica concertirte. Hier und nachher in Wien war er wieder eine Zeit lang Theaterkapellmeister und zog sich dann nach Wiedburg bei Wien zurück, wo er im Septbr. 1845 starb. Ausser den genannten hat er noch fünf Opern für Amsterdam, Paris und Wien geschrieben. Seine zahlreichen übrigen Compositionen sind bei Fétis verzeichnet.

Pecci, Desiderio, italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, mit dem Beinamen Ghiribizzoso, von dem bekannt ist, eine Sammlung von Stücken: »*Le Musiche sopra l'Adone*« (Venezia, 1619, in 4°).

Pecci, Tomaso, ebenfalls italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, von dem man Madrigale kennt: »*Madrigali a cinque voci, libro secondo*« (in Venezia, app. Gardano, 1612, in 4°).

Pechatschek oder Pechaczec, Franz, ist 1763 in Wildenschwert in Böhmen geboren. Nachdem er die Anfangsgründe in der Musik in seiner Vaterstadt erlernt hatte, ging er zur Vervollkommnung der Schulwissenschaften nach Weisswasser in Schlesien und setzte gleichzeitig seine musikalischen Studien bei Lambert und Dittersdorf fort. 1783 begab er sich nach Wien, wo er 1790 die Stelle eines Theaterkapellmeisters erhielt. Während einer 15jährigen Thätigkeit als solcher componirte er für dies Theater zwei grosse und zehn komische Opern und vielleicht 30 Ballette. Mehr Anklang als diese Musik erhielten seine Tänze, die er massenhaft componirte, bei den Wienern.

Pechatschek, Franz, der Sohn des Vorigen, ist in Wien 1795 geboren. Er war geschickter Violinist, der schon als sechsjähriges Kind vor dem kaiserl. Hofe spielte. In Paris, wohin er als Mann kam, hatte er keinen bedeutenden Erfolg. Er wurde Concertmeister in Karlsruhe und starb daselbst am 15. Septbr. 1840. Seine Compositionen bis op. 34 bei Fétis »*Biogr. univ.*«

Pectis, ein Saiteninstrument der Griechen, welches die Dichterin Sappho erfunden haben soll; nach anderen Berichten ist es persischen Ursprungs.

Pedal (von *Pes, Pedes*, der Fuss, die Füsse) heisst bei der Orgel die Claviatur für die tiefen, die Basstöne, welche mit den Füssen gespielt wird.

Die Tasten desselben sind aus Eichenholz und selbstverständlich bedeutend länger und breiter als die Manualtasten. (Alles Weitere s. Orgel und Geschichte der Orgel.) Beim Pianoforte nennt man Pedal die »mit den Füssen zu lenkenden Tritte«, welche die Dämpfung verändern. Die neueren Instrumente haben jetzt nur zwei solcher Tritte: den rechten, welcher die Dämpfer von den Saiten hebt, so dass diese voll und lang nachtönend ausschallen, er heisst grosses Pedal, franz. *Grande pedal*, engl. *Open pedal*, und den linken, durch den die Claviatur so verschoben wird, dass die betreffenden Hämmer eine Saite weniger anschlagen, als ursprünglich zu dem Ton gehören, wodurch er abgedämpft wird, so dass ein dünnerer, sanfter Ton entsteht. Der Gebrauch des grossen Pedals wird entweder durch *Ped.* oder durch das Zeichen ⊕ angedeutet; sollen die Dämpfer wieder auf die Saiten fallen, der Gebrauch des Pedals also aufhören, so wird dies durch dies Zeichen * angedeutet. Die Verschiebung wird durch den Beisatz *una corda* oder *a una corda* oder auch »Verschiebung« angezeigt; die gewöhnliche Lage dann durch *tutte corde* oder *a tre corde* oder »ohne Verschiebung«. In früherer Zeit hatte man noch eine Reihe anderer Pedalzüge, die eine Veränderung des Klanges bewirkten, wie der Lautenzug, der bewerkstelligte, dass zwischen die Saiten und Tangenten schmale, mit Leder überzogene Stückchen Blech (beim Pianoforte Franzen) geschoben wurde, die den Ton abdämpften, aber nachklingen liessen: er wurde mit △ bezeichnet; oder der Fagottzug *(Ped. di Fagotto)*, durch welchen die Basstöne bis zu *c*₁ einen fagottähnlichen Klang erhielten, indem er einen spiralförmig gewundenen Papierstreifen auf die Saiten legte. Ferner gab es Flötenzüge, Guitarren- und Harfenzüge u. s. w. und auch eine Janitschaarenmusik, mit grosser Trommel, Triangel u. s. w. Das Pedal der Harfe endlich bewerkstelligte die Umstimmung derselben (s. Harfe).

Pedalabstrakten, die Abstrakten der Pedalclaves (s. Orgel).

Pedalbank, ein schmales Brett vorn über dem Orgelpedal, zum Ausruhen der Füsse.

Pedalclaves, }
Pedalclaviatur, } die Tasten des Pedals = Fusstasten.

Pedal di Fagotto, s. Pedal.

Pedale doppio, s. *Doppio ped.*

Pedalflügel, ein Clavierinstrument mit einer Pedalclaviatur ähnlich der Orgel. Sie wird unter dem Corpus in einem eigenen Gestell angebracht, so dass, wenn die Tasten getreten werden, besonders starke Saiten durch stark belederte Hämmer angeschlagen werden. Im J. 1869 machte der treffliche Pianofortevirtuose E. Delaborde aus Paris auf seiner Kunstreise in Deutschland den Versuch, den Pedalflügel einzubürgern. Er führte ein ausgezeichnetes Instrument aus der Fabrik von Pleyel, Wolff & Co. in Paris mit, allein wie trefflich er es auch spielte, so gelang es ihm doch nicht, es weiter zu verbreiten.

Pedalharfe, s. Harfe.

Pedalkoppel, s. Koppel und Orgel.

Pedalpauke, eine vom ersten Paukenschläger an San Carlo in Neapel vervollkommnete Pauke, auf deren zwei man vermittelst angebrachter Pedale 22 auf einanderfolgende Töne hervorbringen konnte.

Pegado, Bento Nunes, Kapellmeister zu Evora, Portugiese von Geburt, war einer der berühmtesten Schüler des Antonio Pinheiro. Um 1600 fiel seine Blüthezeit. In der königl. Bibliothek zu Lissabon sind Werke von ihm aufbewahrt: 1) »*Parce Domine à 7 vozes; Motete para a quaresma*«; 2) »*Hei mihi Domine à 6 vozes, Responsorio de Defuntos*«; 3) »*Hi sunt qui cum mulieribus non sunt coinquinati, Motete dos Santos Innocentes*«; 4) »*Ad te suspiramus, Motete a N Senhora*«.

Peierl, Johann Nepomuk, Sänger, wurde am 9. Decbr. 1761 in Altdorf in Baiern geboren. Er hatte eine schöne Stimme und excellirte hauptsächlich in »Zauberflöte«, »Don Juan«, »Hochzeit des Figaro«. Starb 1800.

Peierl, Antonia, Tochter des Vorigen, geboren zu München am 2. Februar 1789. Sie erhielt Unterricht von Stadler und Kalcher und erwies sich als eine begabte Sängerin. 15 Jahre alt debutirte sie in »Azur« von Salieri, ferner sang sie in der »Guierra« von Mayr und »*I Fratelli rivali* von Winter.

Pektis, s. Pectis.

Peletier, war 1498 Sänger und Chef der Spielleute, am Hofe der Anna von Bretagne, Gemahlin Karls VIII., wie aus Quittungen, die sich in der kaiserl. Bibliothek vorfinden, zu ersehen ist. Von einem Componisten seines Namens sind folgende Compositionen vorhanden: 1) »*Canzoni francesi a due voci di Antonio Gardane, et di altri autori buone da cantare et sonare*« (in Venetia nella stampa d'Antonio Gardane, 1537, klein 4° obl.). Im J. 1539 bis 1544 und 1586 erschienen neue Auflagen dieser Sammlung. 2) »*Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centum, vario idiomate, quatuor vocum etc.*« (Augustae Vindelicorum, 1540, Melchior Kriesstein, in 4°). 3) »*Bicinia Gallica, latina et germanica, et quaedam fugae*« (Tomi duo, Vitebergae, apud Georg Rhav, 1545, klein in 4° obl.). 4) »XIII. Buch, enthält 19 Gesänge zu vier Stimmen« (Paris, Pierre Attaingnant, 1543, klein in 4°).

Peli, Francesco, berühmter Gesanglehrer, wurde in Modena in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren. Er errichtete eine Gesangschule, aus der von 1715 bis 1753 viel bedeutende Schüler hervorgingen. Er wurde als Kammervirtuose nach München berufen und seine Oper »*La Costanza in trionfo*« 1737 dort aufgeführt.

Pellaert, Auguste Philippe Baron **de,** wurde in Brüges am 12. März 1793 als der Sohn eines Kammerherrn Napoleons geboren. Er besass eine ausgesprochene Neigung für die Musik, dennoch trat er 1815 in militärische Dienste, da nach dem Tode seines Vaters und durch politische und kriegerische Ereignisse seine socialen Verhältnisse ihm nicht mehr erlaubten, nur seinen künstlerischen Neigungen zu leben. Er wurde Major im Generalstabe und zeichnete sich auch sonst aus, hat aber nichtsdestoweniger 11 Opern, zu einigen auch das Libretto geschrieben, die zum grössten Theil in Brüssel aufgeführt wurden. Ebenso eine Messe, eine Concertouverture. 1832 wurde er durch königl. Befehl Mitglied der Verwaltungscommission des Conservatoriums in Brüssel, welche Stellung er mit Eifer und Wohlwollen ausfüllte. Die Titel seiner Opern u. s. w. finden sich bei Fétis »*Biogr. univ.*«

Pellegrini, Angelo, dramatischer Componist, geboren in Como gegen 1805, scheint seinen Geburtsort nicht verlassen zu haben. Seine drei Opern »*Etelinda*« (1831), »*La Vedova di Bengala*« (1834), »*Il disertore svizzero*« (1841), wurden dort aufgeführt.

Pellegrini-Celloni, Anna Marie, dramatische Sängerin und Gesanglehrerin in Rom, lebte daselbst im Anfange dieses Jahrhunderts. Sie ist die Verfasserin einer Gesangschule: »*Grammatica, o sieno regole per ben cantare*« (Rome, Piace et Martorelli, 1810; zweite Aufl. 1817). Auch eine Uebersetzung ins Deutsche von Schicht erschien bei Peters in Leipzig. 1823 gab sie noch heraus: »*Metodo breve e facile per conoscere il piantato della musica e sue diramazioni*« (Rome, 1823). P. starb am 13. Juli 1835.

Pellegrini, Clementine, dramatische Sängerin (Contr'altistin), Tochter des Kammermusikers Moralt und Gattin des Jules P., Gesangschülerin von Dominique Ronconi. Ihr erstes Debut fand in München in der Oper Meyerbeer's »*Emma de Resburyo*« 1820 statt. Sie hatte eine treffliche Schule, und obgleich ihre dramatischen Leistungen durch ihre schöne Gestalt wesentlich unterstützt wurden, war ihr Hauptfeld der Oratoriengesang. Sie starb in München am 27. Juli 1845.

Pellegrini, Ferdinando, Clavierspieler und Componist in Neapel. Gedruckt sind von ihm: »*Six sonates pour clavecin*, nebst einem Briefe über das Rondeau« (Paris, 1754), »Drei Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung« op. 7, »Sechs Concerte für Clavier« op. 9 (Paris, 1768).

Pellegrini, Felix, geschickter Sänger, ist 1774 in Turin geboren. Im Anfang dieses Jahrhunderts glänzte er auf den Theatern Italiens und Londons und Paër schrieb für ihn die Partie des Vaters in »Agnese«. 1828 erhielt er einen Platz als Gesangsprofessor am Conservatorium, starb aber bereits 1832. Gedruckt sind von ihm Solfegien und Vocalisen, speciell für den Unterricht seiner Tochter geschrieben, Cantaten, ein- und mehrstimmige Gesänge.

Pellegrini, Julius, Kammersänger des Königs von Baiern und erster Bassist an der Hofoper in München, wurde am 1. Jan. 1806 in Mailand geboren, wo er am dortigen Conservatorium im Gesang ausgebildet wurde. Sein erstes Debut fand daselbst in einer Oper von Pacini statt, später war er in München bei der italienischen Oper engagirt, als diese aufgelöst wurde, erlernte er die deutsche Sprache, und wurde an der dortigen deutschen Oper erster Bassist. Clementine (s. oben) wurde seine Gattin. Er starb in München am 12. Juli 1858.

Pellegrini, Pietro, ist in Brescia geboren und wurde 1750 Kapellmeister an der Jesuitenkirche dieser Stadt, wo er als einer der vorzüglichsten italienischen Clavierspieler seiner Zeit angesehen wurde.

Pellegrini, Vincent, Kirchencomponist, lebte in Pesaro in der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war Kapellmeister an der Kathedrale in Mailand und starb daselbst 1636. Gedruckt sind von seinen Compositionen 1) »*Missarum liber primus*« (Venedig, 1604), 2) »*Concerti ecclesiastici a* 1-, 2-, 3-, 5-, 6 stimmig, *con una missa a* 6 *voci*«, 3) »*Motetti a più voci*« (Venedig, 1619). Einige Stücke dieses Autors findet man: »*Parnassus musicus, Ferdinandaeus, Bergam*« (Venedig, 1615, in 4°).

Penalosa, Francesco, einer der ältesten bekannten spanischen Componisten, war 1470 Kapellmeister Ferdinand des Katholischen, Königs von Kastilien. In den Archiven von Toledo sind zehn Motetten seiner Arbeit aufbewahrt. M. Eslava hat sechs davon in seine interessante Sammlung »*Lira sacro-hispana*« aufgenommen.

Penet, Hilaire, Zeitgenosse des Jean Mouton und Antoine Fevin, wurde 1485 geboren. Die älteste Sammlung, in der Compositionen von ihm vorkommen, ist das erste Buch der »*Motetti de la corona*«, veröffentlicht von Ottaviano Petrucci di Fossombrone 1513. Es ist eine vierstimmige Motette »*Ascendens Christus in altum*«. Ferner finden sich Compositionen von P. in: 1) »*Liber tertius viginti musicales quinque sex vel octo vocum Motetos habet etc.*« (Paris, Pierre Attaingnant, 1534); 2) »*Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet etc.*« (ibid. 1534); 3) »*Motetti del Fiore*« (Lyon, bei Jacques Moderne, 1532): 4) »*Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum etc.*« (Norimbergae, Petrejus, 1540, klein 4°).

Penna, Lorenzo, berühmter Organist und Componist, war Professor der Theologie, Carmelitermönch, Kapellmeister an der Kirche dieses Ordens in Parma, auch Mitglied gelehrter Gesellschaften, wurde, nach Fétis, in Bologna 1613 geboren, starb am 20. Octbr. 1693. Seine zwölf Messen wurden in zwei Büchern veröffentlicht. Die zweite Ausgabe des ersten Buches hatte den Titel: »*Messe piene a quattro ed otto voci se piace, libro primo*« op. 9 (Bologna, Jacques Monti, 1677). Die zweite Ausgabe des zweiten Buches: »*Galeria del sacro Parnasso; Messe piane con stromenti ad libitum libro secondo*« (ibid. 1670). Das weitere Verzeichniss der Compositionen giebt Fétis, »*Biogr. univ.*«, Band IV, S. 479. P. verfasste auch ein Traktat über den Kirchengesang »*Direttorio del canto fermo*« (Modena, 1689, in 4°).

Pennequin, Jean, Lehrer der Chorschule an der Kathedrale von Arras, ist gegen 1540 geboren und erhielt 1577 den Preis der silbernen Leier für die Composition des vierstimmigen französischen Gesanges »*Dieu vous garde*«. Im Catalogue von Balthasar Bellere »*Thesaurus bibliothecarius*« u. s. w. (1603 bis 1605) sind vier- und fünfstimmige Gesänge von P. angeführt.

Penorkon, ein altes citherähnliches Instrument mit neun Messingsaiten,

die über einen breiten Corpus mit breitem Halse gespannt sind und mit den Fingern gerissen wurden. Sein Umfang erstreckte sich von G_1—d_1.

Pentachord, Fünfsaiter, auch die Tonreihe von fünf Tönen, welche einer, von der gewöhnlichen Theilung der Tonleiter in Tetrachorden abweichenden Gliederung bei den Griechen zu Grunde gelegt wurde. Darnach ist die Tonleiter in fünf Pentachorde getheilt. Das erste von *Proslambanomenos* bis *Hypate meson (A—e)*, das zweite von *Lichanos hypaton* bis *Mese (d—a)*, das dritte von *Lichanos meson* bis *Nete synemmenon (g—d)*, das vierte von *Mese* bis *Nete diezeugmenon (a—e)*, das fünfte von *Paranete diezeugmenon* bis *Nete hyperbolaeon* (d_1—a_1).

Pentameter, ein dactylischer Vers von 5 Metra (Versfüssen), die durch eine unwandelbare Cäsur in zwei Hälften geschieden sind, nach folgendem Schema:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ‖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

Er ist indess kein selbständiger Vers, sondern er wird in Verbindung mit dem Hexameter gebraucht. Beide Verse zusammen bilden ein Verspaar = Distichon. Solche in Distichen abgefasste Dichtungen hiessen im Alterthum Elegien, und daher nannte man dies Versmaass auch das elegische Versmaass oder das elegische Distichon, und den dazu gehörigen Pentameter den elegischen. Den Charakter des Distichons hat Schiller treffend gezeichnet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Pentaphonium, ein fünfstimmiges Tonstück.

Pentatonon, das Intervall von fünf Ganzstufen, die übermässige Sext.

Pentecontachordon, auch Lyncea genannt, ein Clavierinstrument, von dem Neapolitaner Fabio Colonna Anfang des 17. Jahrhunderts erfunden. Die Ganzstufe war in Viertelstöne getheilt, von denen jeder seine eigene Saite hatte, so dass die mathematische Reinheit der Intervalle gewahrt werden konnte, doch hat das Instrument keine Verbreitung gefunden.

Pentenrieder, Franz Xaver, wurde am 6. Febr. 1813 zu Kaufbeuren geboren. Sein Vater, ein Gärtner, zog bald nach München, und hier fand das Musiktalent des Knaben die nöthige Förderung. Er wurde im Sängerchor der Frauenkirche aufgenommen, der zugleich auch in der Hofkapelle und bei dem Hoftheater mitwirkte. Der Hoforganist Kalcher und der Hofkapellmeister Stunz bemerkten sein schönes Talent und unterrichteten ihn im Generalbass, im Orgelspiel und der Composition. Eine treffliche Gesanglehrerin führte ihn auch in die Kunst des Gesanges ein. Kaum 23 Jahr alt, schrieb er seine erste Oper: »Die Nacht von Paluzzi«, die auf allen grösseren Bühnen Deutschlands gegeben wurde. 1846 erschien ein Singspiel: »Das Haus ist zu verkaufen«, das in Leipzig mit Beifall aufgeführt wurde. Ausser mehreren Orchesterwerken schrieb er kirchliche und weltliche Vokalsachen. Er war königl. Kapellmeister, Hoforganist, Chordirektor an der St. Ludwigs-, Stadt- und Universitäts-Pfarrkirche und Gesangsrepetitor am königl. Hof- und Nationaltheater geworden, allein er fand nicht die innere Ruhe, und als er vor mehreren Jahren von einer Carrosse überfahren wurde, nahmen seine physischen wie geistigen Kräfte so ab, dass er nach dem Irrenhause bei München gebracht werden musste. Dort starb er auch am 17. Juli 1867.

Pepusch, Johann Christoph, wurde 1667 in Berlin geboren. Er hatte im Alter von 14 Jahren derartige Fortschritte in der Musik gemacht, dass er vom Churfürst Friedrich Wilhelm zum Lehrer des Churprinzen angenommen wurde. Bis zu seinem 20. Jahre verblieb er in Berlin, dann ging er nach Holland, wo er seine ersten Compositionen veröffentlichte; aber nach ungefähr einem Jahre kam er, kurz nach der Revolution, nach England. Seine erste Stellung war die eines Bratschisten im *Drury-lane*-Orchester; da er jedoch die Direktoren überzeugte, dass er einen besseren Platz verdiene, avancirte er um das Jahr 1700 zum Harpsichord. Im J. 1707 hatte er genügend die englische Sprache inne, so dass er Motteaux's Translation der ital. Opera: »*Thomyris*«

mit Arien von Scarlatti und Bononcini, bearbeitete, und neue Recitative dazu schrieb. 1709 und 1710 erschienen mehrere seiner Werke, insbesondere ein Heft Sonaten für Flöte und Bass, und sein erstes Heft Cantaten. 1713 erhielt er, zur nämlichen Zeit mit Crofts, den Doctortitel von der Universität in Oxford; und bald darauf wurde er vom Herzog von Chandos zum Kapellmeister der Choralkapelle zu Cannons ernannt, in welcher Eigenschaft er für den Morgen- und Abendgottesdienst Chorgesänge komponirte, welche noch in der Akademie für alterthümliche Musik erhalten geblieben sind. Seine »*Masque Venus* und *Adonis*« (Text von Cibber, 1715), »*The Death of Dido*« (von Booth gedichtet, 1716), beide für's *Drury-lane* geschrieben, hatten bedeutenden Erfolg. Durch seine Verheiratung mit Margarita de l'Epine, welche der Bühne entsagte, nachdem sie ein Vermögen von 10,000 Pfd. St. erworben hatte, kam er in die glücklichsten Verhältnisse. Er componirte fleissig fort für das *play-house* in *Lincoln's Inn Fields*, und gab daselbst 1726 als Benefiz »*Squire of Alsatia*« mit Gesängen, englisch und italienisch, ausgeführt von den Damen Chambers, Forfyth, Davies und Grimaldi, welche zum ersten Male auf der Bühne debütirten. Bald darauf wurde er von Gay auserwählt, ihm zu helfen die Melodien zu seiner »*Beggars Opera*« (Bettler-Oper) zu setzen. Es war dies ein Liederspiel im Stil der Posse gehalten, das aber trotz seiner Gemeinheit ganz ausserordentlichen Erfolg hatte, als beissende Satyre auf die gesellschaftlichen Zustände jener Zeit. P. bearbeitete die eingestreuten Volkslieder und schrieb auch eine Ouvertüre dazu, und in dieser Gestalt wurde das Stück bei seinem ersten Erscheinen (1727) 63mal hintereinander gegeben, und ist auch heute noch nicht ganz verschwunden. Nach dieser Periode componirte er sehr wenig, sich hauptsächlich mehr mit Theorie beschäftigend. Er war stets ein grosser Eiferer für das Aufblühen der »*Academy of ancient Music*«, von welcher er einer der ersten Gründer, und bis zu seinem Tode dafür thätig war. Er publicirte 1731 eine correkte Ausgabe »*Treatise of Harmony*«, und es wird vermuthet, dass ihm vom Earl of Abercorn dabei geholfen wurde, es in's Englische zu setzen. (Dieser Edelmann hat unter Dr. P. so lange Composition studirt, dass man sagte, dass er besser verstanden hätte, seine Principien in englischer Sprache zu erklären, als der Herr Dr. P. selbst.) 1737 wurde er zum Organisten *of the Charter-house* ernannt, welche Stellung ihm gestattete, sein Alter mit Ruhe zu verbringen; und hier wurde er nicht allein von den Jüngern der Kunst, sondern auch von bescheidenen Meistern, welche glaubten, immer noch lernen zu können, und welchen er allen sehr zuvorkommend entgegenkam, wie ein Orakel aufgesucht. Im J. 1739 verlor er seinen hoffnungsvollen Sohn, sein einziges Kind, und 1740 auch seine Frau. Nach dieser Zeit beschäftigte ihn das Studium des Systems der alten griechischen Musik, und in Folge einer hierauf bezüglichen Schrift, welche er der *Royal society* 1746 überreichte, wurde er von dieser gelehrten Gesellschaft zum Mitglied gewählt. Er starb am 18. Juli 1752 im Alter von 52 Jahren, und wurde in der Kapelle von *Charter-house* beerdigt, wo ihm eine Gedenktafel von seinen Freunden und Collegen der *Academie of ancient music* errichtet wurde. Seine prächtige Bibliothek, die merkwürdigste und vollständige über musikalische Autoren, theoretisch und praktisch, wurde nach seinem Tode zerstreut. Er vermachte einen beträchtlichen Theil seiner Bücher und Manuscripte an seinen alten deutschen Freund Kelner, welcher den Contrabass der Zeit in Theatern und Concerten spielte, Einiges an Travers, das Uebrige war verkauft, zerstreut und verschwendet, in einer Weise, schwer zu beschreiben und zu verstehen.

Per (ital.), durch, für; *Sonata per il Cembalo* = Sonate für Clavier.

Perandi, Marco Giuseppe, ein Römer, kam zwischen 1651 bis 1656 in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle, und zwar durch den Vicekapellmeister Christoph Bernhard, der ihn aus Italien mitbrachte. 1663 wird er in den Listen der Kurfürstl. Kapelle als Vicekapellmeister angeführt. In demselben Jahre noch ward er an Vincenzo Albrici's Stelle wirklicher Kapellmeister und starb als

solcher am 12. Jan. 1675 in Dresden. Mattheson nennt ihn in seiner »Ehrenpforte« (S. 18) den berühmten »Affektenzwinger«, Printz lobt ihn als »fürtrefflich in Compositione der Conzerten, in welchen er die Gemüthsbewegungen über alle Massen wohl ausgedrucket«. In der That hat er eine Menge solcher Kirchenconcerte geschrieben, wie er denn überhaupt in Dresden als Kirchencomponist sehr thätig gewesen zu sein scheint. Unter den grösseren Sachen werden besonders »die Historia von der Geburt des Herrn und Heilandes Jesu Christi« und die »Passion des Evangelisten St. Marcus« erwähnt. Sonst werden von ihm noch angeführt: Für die Kirche: 6 Messen zu 5 Stimmen mit Begleitung (2, 4, auch 6 Trompeten oder Pauken), 3 *Magnificat* zu 5 und 9 Stimmen, und 15 Concerte zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen mit Begleitung. Für die Tafelmusik: 15 Madrigale zu 2, 3 und 5 Stimmen mit Begleitung; 3 »*Symphoniae*«: die erste für 2 Trompeten und Pauken, 2 Violinen oder Fagotte; die zweite für 4 Trompeten, 4 Violinen oder Fagotte; die dritte für 2 Trompeten, 2 Violinen oder Fagotte. In der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden sich mehrere Compositionen von ihm, worunter am bedeutendsten sind: *Miserere* für 3 Soprane, Alt, Tenor und Bass; *Missa* (*Kyrie* und *Gloria*) für 4 Singstimmen; *Missa* für 6 Singstimmen, sämmtlich mit Instrumentalbegleitung. Interessant ist seine im Verein mit dem Kurfürstl. Kapellmeister Bontempi componirte deutsche Oper »Daphne«, deren erste Aufführung in Dresden im J. 1672 stattfand. Beide Componisten waren der Verbindung italienischer und deutscher Musik nicht fern geblieben, wie ihnen denn auch sicher die gleichnamige Oper ihres ältesten Collegen Schütz, welcher erst 1672 starb, nicht unbekannt gewesen sein wird. Ausserdem mag ihnen die Composition deutscher Ballette, sowie mancher Kirchenstücke mit deutschem Texte, die Sprache ihres zweiten Vaterlandes geläufiger gemacht haben. Die »Daphne« tritt übrigens (wenn man die sogenannten *Opera-Balletts* ausnimmt) mitten unter den italienischen Opern jener Zeit auch am Dresdener Hofe, gleich ihrer älteren Schwester von Opitz und Schütz, wiederum als ganz vereinzelte Erscheinung auf und ist deshalb von doppeltem Interesse. Eine deutsche Oper darf man sie wohl deshalb nennen, weil sie deutschen Text enthält und deutschen Verhältnissen angepasst war. Selbst in musikalischer Beziehung, trotzdem sie vollständig italienischen Mustern nachgebildet ist, enthält sie Züge, welche deutschen Einfluss, namentlich den des Volksliedes, verrathen. Die Partitur der Oper ist im Besitz der königl. Musikaliensammlung zu Dresden. Es dürfte dies die älteste vorhandene Partitur einer Oper mit deutschem Text sein.

Perckhaimer, Wolfgang, ein der Kapelle des Herzogs von Baiern zugehöriger Musiker, wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Wasserburg geboren. Er hinterliess eine Sammlung Hymnen, welche bei Adam Berg, 1591, in 4° erschienen unter dem Titel: »*Sacrorum hymnorum modulationes, a quatuor, quinque et sex vocibus cum viva voce, tum omnis generis instrumentis*«.

Perdendo, } verbindend, Vortragsbezeichnung, welche fordert,
Perdendosi, } dass eine allmälige Abnahme der Klangstärke stattfinden soll und zwar in höherem Grade als bei *diminuendo*.

Perego, Camillo, Geistlicher, welcher einer angesehenen Familie in Mailand angehörte, wurde in dieser Stadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Er war dreissig Jahre lang Lehrer der Chorknaben an der Kirche St. Ambroise und am Seminar, auch Vicar an der Kirche St. Vito, genannt Pasquirolo, wo auch sein Grab zu finden ist. P. liess 1555 vierstimmige Madrigale seiner Composition drucken und verfasste eine Abhandlung über den ambrosianischen Gesang, die er am 14. März 1574 dem Cardinal Borrommée dedicirte. Das Manuscript dieses Werkes, in welchem der ambrosianische und der gregorianische Gesang gegenüber gestellt werden, befindet sich in den Archiven der Kirche Metropolitan; nach dem Tode Perego's wurde das Werk unter dem Titel: »*La Regola del canto fermo ambrosiano*« (Milano, 1622, in 4°) gedruckt.

Peregrino, Janetto, ein Lautenmacher, welcher gegen 1540 in Brescia ansässig war. Man kennt nicht viel von ihm angefertigter Instrumente. In dem ersten historischen Concerte von Fétis am 8. Juni 1832, spielte Franchome ein Instrument von P., welches Tenor genannt wurde.

Pereira, Domingos Nunes, war ein Dominicanermönch, welcher in Lissabon um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren wurde, und in Camarata den 29. März 1729 starb. Von seinen vielen hinterlassenen Compositionen seien folgende angeführt: 1) »*Responsorios da Semana santa à* 8 *Vozes*«, 2) »*Responsorios de Officio dos Defuntos à* 8 *Vozes*«, 3) *Liçoens de Defuntos à* 4 *vozes*«, 4) »*Confitebor à* 8 *Vozes*«, 5) »*Laudate pueri Dominum à* 8 *Vozes*«, 6) »*Laudate Dominum omnes gentes à* 4 *Vozes*«, 7) »*Vilhancicos, e Motetes à* 4, 6, 8 *Vozes*«.

Perelli, Natale, dramatischer Componist, in der Lombardei gegen 1815 geboren, machte seine Studien am Conservatorium in Mailand. Seine Oper »*Galeotto Manfredi*« wurde 1839 in Pavia, eine andere »*Osti et non osti*«, in Genua beide mit Erfolg aufgeführt, der Clavierauszug der letzteren erschien bei Ricordi in Mailand.

Perez, David, dramatischer Componist wurde 1711 in Neapel geboren, woselbst seine Eltern, die von Geburt Spanier waren, sich niedergelassen hatten. Er besuchte das dortige Conservatorium Santa Maria di Loreto. Nach vollendeten Studien wurde er in Palermo als Kapellmeister an der Kathedrale mit einem beträchtlichen Gehalt angestellt, dessen Hälfte ihm auf Lebenszeit, auch selbst wenn er Italien verliesse, zugesichert war. Hier in Palermo schrieb er in den Jahren 1741 bis 1748 seine ersten Opern. Nach Neapel zurückgekehrt, erlangte er zunächst durch seine Oper »*La Clemenza di Tito*« und später durch andere in Italien einen ausgebreiteten Ruf als Operncomponist. Als Kapellmeister 1752 nach Lissabon berufen, führte er daselbst seine Oper »*Domofoonte*« und später, am Geburtstage der Königin, »*Alessandro nell' Indie*« auf, die ihm die Gunst des Publikums und des Königs erwarben. Der letztere setzte ihm einen Jahrgehalt von nahezu 50,000 Frcs. aus. Die Oper »*Alessandro*« wurde durch die damals besten Sänger ausgeführt und war verschwenderisch ausgestattet. Perez Opern »*Demetrio*« und »*Solimano*«, welche mit den Jomelli'schen »*Vologeso*« und »*Enea in Lazio*« wechselweise in Lissabon gegeben wurden, rechneten die Zeitgenossen zu seinen besten und stellten sie den Jomelli'schen gleich. Spätere Beurtheiler sind indessen nicht ganz dieser Meinung. P. hat einige zwanzig Opern und eine Anzahl Kirchencompositionen geschrieben, wovon das specielle Verzeichniss bei Fétis »*Biogr. univ.*« zu finden ist. Er erblindete in seinem Alter, was ihn aber nicht hinderte zu componiren, indem er seine Arbeiten dictirte. Er starb, nachdem er 37 Jahre hindurch, von Achtung und Bewunderung getragen, in Portugal gelebt hatte.

Perfall, K. Freiherr **von,** geboren in München am 29. Jan. 1824, studirte Jura und widmete sich, als er 1845 die Universität verliess, als Jurist dem Staatsdienst. Allein 1848, nachdem er die Staatsprüfung bestanden hatte, ging er nach Leipzig, um bei Hauptmann gründliche Studien in der Composition zu machen. Zwar blieb er, als er 1849 wieder nach München zurückkehrte, noch ein Jahr im Staatsdienst, dann aber verliess er ihn und übernahm 1850 die Direktion der Münchener Liedertafel, gründete 1854 den Oratorien-Verein, dem er bis 1864 vorstand, in welchem Jahre er Hofmusikintendant wurde; im November 1867 wurde er dann zum Hoftheaterintendant ernannt. Unter seiner Leitung hat sich die Münchener Hofoper zu einer der hervorragendsten herangebildet. Von seinen Compositionen sind erschienen und mit Beifall aufgeführt worden: Deutsche Mährchen: »Dornröschen« op. 8 und »Undine« op. 10 beide für Soli, Chor und Orchester; und: Lieder für eine Stimme mit Begleitung und für gemischten Chor.

Pergolese, Giovanni Battista. Durch die gründlichen Forschungen eines Marquis de Villarosa sind wir in den Stand gesetzt, das Leben Pergolese's genau verfolgen zu können. Er war am 3. Jan. 1710 zu Jesi (in Ancona)

geboren. In früher Jugend kam er auf das Conservatorium »*dei poveri di Giesu-Cristo*« in Neapel und wurde durch Domenico Metteis zuerst auf der Violine unterrichtet. Später erhielt er von dem ersten Lehrer des Conservatoriums, Gaetano Greco, Unterricht in der Composition, und nach dessen Tode durch dessen Nachfolger, Francesco Durante, der aber bald wieder Feo Platz machte, da Ersterer nach Wien berufen wurde. Unter Letzterem vollendete P. seine Studien und schrieb noch während dieser Zeit sein erstes geistliches Drama, betitelt: »*S. Guglielmo d'Aquitania*« und einige *Intermezzi comici*. Fétis hat die erstere Composition in Neapel gesehen und giebt sein Urtheil dahin ab, dass sie wohl eine geschickte Arbeit zeigt, aber nirgends eine originelle oder lebhafte Erfindung aufweist. 1731 schrieb P. für das Theater S. Bartolomeo die Musik zu dem Drama »*La Sallustia*«, und unterstützt durch eine vortreffliche Ausführung der Sänger errang sich das Werk allgemeinen Beifall. Diesem folgte das Intermezzo »*Amor fà l'uomo cieco*«, aufgeführt auf dem Theater Fiorentini; es fiel bei der Aufführung durch. Darauf folgte die ebenfalls sich keines Erfolges erfreuende ernste Oper: »*Recimero*«. Entmuthigt durch die Misserfolge, wandte er sich von der Oper ab und schrieb für den Prinzen von Stegliano 30 Trio für zwei Violinen und Bass. 24 von diesen Trio's wurden in London und Amsterdam später gedruckt. Als Neapel durch ein Erdbeben heimgesucht wurde, trug man P. auf, zu der von der Stadt veranstalteten Feierlichkeit in der Kirche S. Maria della Stella die Musik zu schreiben. Er componirte dazu seine berühmt gewordene 10stimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester, die sich allgemeinen Beifall errang. Er selbst fühlte das Bedürfniss, sich der geistlichen Musik mehr zu widmen, und schrieb gleich darauf eine andere Messe für zwei Chöre, der er später noch einen dritten und vierten Chor hinzufügte. Doch ein italienischer Musiker kann sich nicht lange der Oper entziehen. Bereits 1731 schrieb er das Intermezzo »*Serva padrona*«, welches sich einen durchschlagenden Erfolg erwarb, trotz der Einfachheit des Sujets und der Ausführung, denn zwei Personen bilden das Personal und ein Quartett das Orchester. Von jetzt ab war sein Ruf als Kirchen- und Operncomponist begründet; rasch folgten die Werke auf einander und 13 Opern (inclus. *Intermezzi*), 16 Kirchencompositionen (Messen, *Miserere*, *Stabat mater*, *Salve regina* u. s. w.), die Cantate Orpheus und mehrere andere Cantaten sind das Resultat einer kaum zehnjährigen Thätigkeit als Componist, denn als er sein berühmt gewordenes *Stabat mater* für zwei Stimmen mit Begleitung für das Kloster S. Luigi geschrieben hatte, starb er am 16. März 1736 in Pozzuoli, einer Stadt am Meerbusen in der neapolitanischen Provinz, wohin er sich seiner Gesundheit halber zusückgezogen hatte. Von seinen Werken ist uns Vieles aufbewahrt und auch in neuen Ausgaben zugänglich gemacht (siehe Eitner's Verz. neuer Ausg. alter Musikwerke, Berlin, 1871), am meisten Interesse hat aber stets sein *Stabat mater* erregt, und am Ende des vorigen Jahrhunderts haben sich die Musikgelehrten arg um dasselbe gestritten, und ist manche Schrift für und wider gedruckt worden. Ein erbauliches Bild davon giebt Gerber in seinem »Neuen Tonk.-Lex.« B. III p. 678.

Peri, Jacopo. Von seinem Leben wissen wir nur, dass er ein Florentiner war, einer edlen Familie entstammte, den Beinamen Zazzerino trug, um 1601 Kapellmeister des Herzogs von Ferrara war, und noch um 1610 lebte. Sein Verdienst besteht darin, dass er einer der Begründer der modernen Oper ist, eine Kunstform, die schon nach den ersten Versuchen des Peri, Caccini und Monteverde alle jüngeren Kräfte begeisterte und sich mit unglaublicher Schnelligkeit über ganz Europa verbreitete. P. betheiligte sich anfänglich gemeinsam mit Corsi und Caccini an der Composition der »Dafne«, die 1594 zur Aufführung gelangte und schrieb dann selbständig die Musik zur »Euridice«, gedichtet von Ottavio Rinuccini, welche im J. 1600 bei der Hochzeitsfeierlichkeit am Hofe zu Florenz aufgeführt wurde. Von letzterer Arbeit besitzen wir eine neue Ausgabe, die G. G. Guidi in Florenz 1863 veröffentlichte.

Diese erste Oper besteht aus Recitativen und Chören, die Recitative sind begleitet von einem bezifferten Bass und die Chöre zu 3, 4 und 5 Stimmen *alla capella*. Seite 10 der neuen Ausgabe findet sich sogar schon der Versuch einer dreistimmigen Instrumental-Einleitung (Suonata bezeichnet), die durch ein Tenor-Solo unterbrochen wird. Eine Cantilene in unserem Sinne ist noch nicht zu finden, die kleinen melodischen Einsätze verlieren sich bald wieder und der Rhythmus des Textes beherrscht vollkommen den musikalischen Ausdruck. Kiesewetter theilt in seinem Werke »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges« (Leipzig, 1841) einige Madrigale von P. zu 4 Stimmen mit und Fétis zeigt noch ein Werk an: »*Le Varie Musiche del Sig. Jacopo Peri a una, due e tre voci per cantare nel clavicembalo e chitarone*« (Firenze, 1610).

Perigourdine, ein Tanz im $^3/_8$-Takt, mit Touren wie die Menuett, der aber viel schneller wie diese getanzt wird.

Perillo, Salvadore, Operncomponist, welcher gegen 1731 in Neapel geboren wurde. Dort genoss er gemeinschaftlich mit Piccinni den Compositionsunterricht des Durante. In Venedig componirte er seine erste Oper »*Berenice*«, welche auch daselbst mit Erfolg 1757 aufgeführt wurde. Dieser folgten noch sieben andere Opern, von denen vorzüglich die komischen Anklang fanden.

Perisone, s. Larue Pierre de.

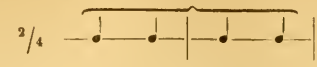
Périsone, oder Perissone, Cambio, französischer Musiker des 17. Jahrhunderts, der um die Mitte desselben als Sänger an St. Marcus die Venetianer entzückte. Unter dem Namen dieses Componisten sind folgende Werke vorhanden: 1) »*Il Primo libro de madrigali a* 2, 3, 4 *voci*« (Venezia, Aless. Vincenti, 1628, in 4°). 2) »*Il secondo libro, etc.*« (ibid. 1631). 3) »*Il terzo libro de' madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*« (ibid. 1639, in 4°). 4) »*Il quarto libro, idem etc.*« (ibid. 1640, in 4°). 5) »*Il quinto libro etc.*«, zwei- und fünfstimmig, op. 11 (1641). 6) »*Capricci stravaganti*«, zwei- und dreistimmig, op. 16 (ibid. 1647), in 4°. 7) *Ultimo musicale e canori fatiche a* 2 *e* 3 *voci* (ibid. 1648), in 4°.

Periode. Eine der ersten Bedingungen, welche im Kunstwerke erfüllt sein müssen, wenn es nicht abstossend wirken soll, ist, dass es übersichtlich und fest in sich geschlossen gegliedert ist. Unter den verschiedenen Artikeln: Lied, Marsch, Melodie u. s. w. ist die Nothwendigkeit dieser Gliederung für die einzelnen Formen nachgewiesen worden Das Grundprinzip derselben erscheint zunächst in der Periode wirksam. In der Dichtkunst versteht man darunter grössere rhythmische Abschnitte, die aus der Zusammenfassung von zwei oder mehr aufeinander folgenden Reihen bestehen; in der Prosa mehrere, durch Form und Inhalt verbundene Sätze. Der Dichtkunst wie der Musik ist das Princip der Gliederung durch Tanz und Marsch vermittelt worden. Der Marsch ist aus der regelmässigen Wiederholung von zwei Schritten zusammengesetzt, von denen der erste durch festeres Auftreten ausgezeichnet wird. Dem entsprechend ist der einfachste Marschrhythmus dieser:

Links! Rechts! Links! Rechts! Links! Rechts!

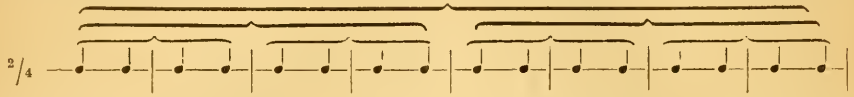
und man findet ihn in dieser Weise auch in Trommelmärschen beibehalten. Die fortwährende gleichmässige Wiederholung eines so einförmigen Rhythmus entspricht schon dem Zweck des Marsches äusserst wenig, sie wirkt nicht aufmunternd, sondern eher ermattend. Mannichfaltigkeit der Darstellung aber ist ferner eine der ersten Anforderungen, die wir an das Kunstwerk stellen müssen. Es ist deshalb nothwendig, diesen einfachen Marschrhythmus mannichfacher zu gestalten. Es wird dies schon dadurch erreicht, dass diese ursprünglichen Takteinheiten nicht so nur aneinander gereiht werden, wie die Schrittpaare einander folgen, sondern so, dass durch Verbindung derselben grössere Ein-

heiten gewonnen werden. Es werden zunächst zwei Takte zusammengezogen, nicht zu einem Viervierteltakt, sondern zu einer zweitaktigen Gruppe:



welcher dann eine ebenso gebildete zweite folgt:

dem so gewonnenen grösseren Abschnitt wird alsdann ein neuer, ganz gleich construirter entgegengestellt:



die beide zusammengenommen wiederum eine grössere Einheit bilden. So werden je zwei Takte zu einem rhythmischen Motiv, dessen Wiederholung einen Abschnitt gewinnen lässt von vier Takten, der als Vordersatz gilt und nothwendig einen ganz gleich construirten Nachsatz hervorruft. Vordersatz und Nachsatz zusammengenommen, ergeben eine Periode. Wie weiterhin Melodie und Harmonie hinzutreten, um diesem Schema Leben und in der Mannichfaltigkeit der Darstellung desselben einen besonderen Inhalt zu verleihen, ist hier nicht weiter nachzuweisen, ebenso wie die fernere Erweiterung durch neue Perioden, die dieser ersten ebenso gegenüber gestellt werden, wie der Vordersatz dem Nachsatz. Dass auf diesem Prozess die Darstellung der griechischen Poesie in Strophe und Antistrophe und die der älteren deutschen in Stollen und Abgesang beruht, ist in den betreffenden Artikeln und dem Artikel Strophe nachzulesen. Diese Gliederung geht zunächst auch auf das gesungene Lied über, aber mit grösserer Freiheit der Darstellung. Da Tanz und Marsch die Bewegung von Massen regeln sollen, so müssen sie streng am ursprünglichen rhythmischen Schema festhalten, da dies dem Bedürfniss jener Bewegung genau angepasst ist. Beim gesungenen Liede ist das nicht der Fall und schon die rhythmische Construktion der Periode gestattet grössere Freiheit. Diese schliesst sich zwar zunächst eng dem Versgefüge an, dies treu nachbildend, allein für die besondere Darstellung desselben hat die Musik eine grössere Reihe von Mitteln, als die Sprache und dadurch ist auch eine mannichfaltigere rhythmische Construktion nicht nur ermöglicht, sondern geboten. Fernerhin erfordert es sogar manchmal der Sinn der Textesworte, einzelne durch längere Dauer oder eine reichere Milismatik auszustatten, wodurch Perioden von ungleicher Taktzahl ganz naturgemäss entstehen. Dies ist natürlich noch mehr bei der Arie der Fall. Der erweiterte Inhalt derselben gestattet natürlich nicht, dass die einzelnen Theile so eng aufeinander bezogen werden, wie beim Liede, aber er erfordert, dass sie ebenso bestimmt gruppirt werden, dass die einzelnen Perioden sich wohl breiter darlegen, aber nicht minder fest abgegrenzt werden. Je entschiedener dies ausgeführt ist, desto reicher können alle Nebenpartien entwickelt werden. Der grössere und weitere Inhalt der Arien und der verwandten Vocalformen erfordert auch bedeutendere Mittel für deren Ausdruck. Beim Liede und den Tanzformen genügt es, die eine Periode durch eine andere zu ergänzen. Bei der Arie werden die Hauptperioden durch Vorspiele eingeleitet, durch Zwischenspiele verbunden; sie erhalten Nachspiele und werden selbst durch eingeschobene Zwischensätze und Anhänge erweitert. Dabei erweisen sich natürlich nicht mehr die engen Grundsätze der Symmetrie, sondern die weiteren der Proportion wirksam, indess weniger noch bei der Construktion der Perioden, als vielmehr bei deren Verknüpfung zum grösseren Ganzen. Noch mehr ist dies bei den Instrumentalsätzen der Fall: Sonate

und Sinfonie, und alle die verwandten Formen folgen ebenfalls den allgemeinen Grundsätzen der Periodenbildung, allein das ungleich reichere Material, mit dem sie dargestellt werden, fordert eine noch festere Gestaltung, aber auch innerhalb derselben noch grössere Freiheiten. Das Instrumentale bietet nicht nur eine grössere Reihe von Organen als das Vocale, sondern in jedem auch neue und eigenthümliche Klänge und in den meisten eine ungleich erhöhtere Spielfülle. Sollen nun diese reicheren Mittel übersichtlich wirksam werden, so müssen sie noch viel bestimmter gruppirt werden; andererseits gestatten sie aber auch eine viel reichere Ausstattung der ursprünglich festgefügten Formen und diese erscheinen um so dürftiger, je weniger hinreichend diese Mittel angewendet werden. (S. Sinfonie, Sonate.)

Periodische Fuge, *Fuga periodica*, unsere gewöhnliche Fuge, so genannt zum Unterschiede vom Canon, der früher gleichfalls mit *Fuga* bezeichnet wurde.

Periodologie, die Lehre von der Bildung der Perioden.

Periodonicus = Kreiskämpfer, hiess bei den alten Griechen der Tonkünstler, der in den sogenannten heiligen Spielen den Preis errang.

Perne, François Louis, französischer Musikgelehrter, ist 1772 in Paris geboren, und wurde im Alter von acht Jahren als Chorknabe in die Cantorei der Kirche St. Jaques de la Boucherie aufgenommen, wo er unter der Leitung des Abbé d'Haudimont, des Kapellmeisters dieser Kirche, nach den Rameau'schen Principien des Fundamental-Basses in der Harmonielehre und im Contrapunkt unterrichtet wurde. Die im J. 1792 erfolgte Aufhebung der Cantoreien in Frankreich veranlasste ihn, ein Engagement als Chorist an der Pariser grossen Oper anzunehmen; da er indessen kaum sein zwanzigstes Lebensjahr erreicht hatte, und es sich bald herausstellte, dass seine Stimmwerkzeuge den Anstrengungen des Theaterdienstes nicht gewachsen seien, so vertauschte er 1799 jene Stellung mit der eines Contrabassisten an dem gleichen Theater. Schon hatte sich P. durch kleine Instrumental-Compositionen, darunter ein Heft leichter Claviersonaten, bekannt gemacht, als sich ihm eine Gelegenheit bot, seine Fähigkeiten in weiteren Kreisen zur Anerkennung zu bringen. Die an der grossen Oper mitwirkenden Künstler beabsichtigten, nachdem das Concordat zur Wiederherstellung des Katholischen Cultus im J. 1801 vom Papste und dem Consul Bonaparte unterzeichnet war, dies Ereigniss am Namenstage ihrer Patronin, der heiligen Caecilie, durch Aufführung einer Messe für Chor und Orchester zu feiern, und übertrugen P. die Composition derselben. Diese Arbeit, welche im November desselben Jahres zur Aufführung gelangte, hatte entschiedenen Erfolg; noch mehr Aufsehen aber machte eine im J. 1802 von P veröffentlichte vierstimmige Fuge über drei Themata, welche sowohl von vorne als von rückwärts gelesen werden konnte. Perne's Ruf als gelehrter Contrapunktist war nunmehr begründet und er konnte sich ausschliesslich dem Unterricht in der Composition widmen. Neben dieser Beschäftigung hatte ihn schon seit längerer Zeit das Studium der Musikgeschichte lebhaft angezogen; im Besonderen war es die Kenntniss der altgriechischen Musik und die Entzifferung der Notenschrift des Mittelalters, welche ihm am Herzen lagen, und da seine Sprachkenntnisse für die Erforschung dieses Gebietes der Kunstgeschichte ihm nicht auszureichen schienen, so warf er sich zunächst mit Eifer auf die Erlernung der lateinischen und griechischen Sprache, später auch der deutschen, italienischen, spanischen und englischen. Mit diesen Hilfsmitteln ausgerüstet, begann er sodann seine Untersuchungen der griechischen Musik und Notation; das Ergebniss derselben war eine Arbeit, betitelt: »*Exposition de la séméiographie, ou notation musicale des Grecs*«, welche er 1815 der Akademie der schönen Künste des Institut de France zur Begutachtung vorlegte, und die den vollen Beifall der, aus den ersten Musikern Frankreichs zusammengesetzten Prüfungscommission fand. Zu derselben Zeit unternahm P., um die Einfachheit der griechischen Notation zu beweisen, die gewaltige Arbeit, die Orchesterpartitur von Gluck's »Iphigenia in Tauris« in griechische Notenschrift zu übertragen,

und führte sie derart aus, dass der Umfang des Werkes und die Zahl der Notenzeichen gegen die moderne Partitur merklich verringert waren. Obwohl P. die Enttäuschung erfahren musste, für seine von der Akademie anerkannte Arbeit keinen Verleger zu finden, so liess er sich dadurch nicht von seinen Studien abschrecken, sondern er begann aufs Neue zu forschen, dieses Mal in den Denkmälern des Mittelalters, den Kirchenbüchern, Antiphonarien und Gradualen vom 7. bis zum 17. Jahrhundert, so viel er deren in Paris und dem übrigen Frankreich habhaft werden konnte. Bei diesen Untersuchungen entdeckte er mehrere Handschriften einer Abhandlung über den Rhythmus von einem griechischen anonymen Autor, die er, nach sorgfältiger Vergleichung der Texte untereinander, mit einer lateinischen und einer französischen Uebersetzung sowie mit Anmerkungen versah. Ein Auszug dieser wichtigen Arbeit wurde 1823 von ihm in einer Sitzung der Akademie vorgelesen und erschien bald darnach im 14. Bande der von Fétis redigirten Zeitschrift »*Revue musicale*«; sie in ihrem ganzen Umfange zu veröffentlichen, sollte dem Autor nicht gelingen, da sich jetzt so wenig wie bei der obenerwähnten Gelegenheit ein Verleger von hinreichendem Unternehmungsgeist finden liess. So musste denn P. den eigentlichen Erfolg seiner Bemühungen einer späteren Generation überlassen: bekanntlich hat Friedrich Bellermann im J. 1841 jene Abhandlung unter dem Titel »*Anonymi scriptio de musica*« in Berlin herausgegeben und dadurch der Musikwissenschaft einen ungemein wichtigen Dienst geleistet.

Im J. 1811 wurde P. als Lehrer der Compositionstheorie neben Catel am Conservatorium der Musik zu Paris angestellt, welcher Thätigkeit sein 1822 erschienenes Lehrbuch »*Cours d'harmonie et d'accompagnement etc.*« seine Entstehung verdankt. Als nach der Restauration der Bourbons das Conservatorium aufgehoben wurde, verlor auch er seine Stelle; doch wurde er an der im nächsten Jahre unter dem Namen »*Ecole royale de chant et déclamation*« neuerrichteten Musikschule mit dem Titel »General-Inspektor« angestellt und übernahm 1819 auch die Funktionen eines Bibliothekars der Anstalt. Im J. 1822 nahm er seine Entlassung und zog sich in die Provinz zurück nach dem Dorfe Chamouille bei Laon (Departement Aisne), wo er ein eigenes Haus besass, um dort im Genusse einer Pension von 4000 Franken, zu welcher ihn sein zwanzigjähriger Dienst als Contrabassist der Oper sowie seine Leistungen als Lehrer am Conservatorium berechtigten, theils seinen wissenschaftlichen, theils der Gartenarbeit zu leben. Die Ereignisse des Juli 1830 unterbrachen seine Ruhe und gaben ihm Grund zu ernsten Besorgnissen um seine Existenz, da die neue Regierung die Berechtigung seiner Pensionirung bestritt und die bisher pünktlich geleistete Zahlung derselben aufhörte; dieser Schlag traf ihn um so härter, als er, fast ein Sechsziger, nicht daran denken konnte, noch einmal zu den längst von ihm verlassenen Erwerbsquellen zurückzukehren. Es kam noch hinzu, dass er bei der allgemeinen Furcht vor einer neuen Invasion feindlicher Heere es für rathsam hielt, seinen Aufenthalt auf dem Lande mit dem in der Stadt Laon zu vertauschen, und dieser Wechsel sich als ungünstig für seine Gesundheit erwies; beim Beginn des J. 1832 zeigten sich bei ihm die Symptome eines Magengeschwürs und der Brustwassersucht, und sein Leiden nahm bald einen so acuten Charakter an, dass er ihm schon am 22. Mai desselben Jahres unterlag.

Perne's Stärke lag weniger in der philosophischen Behandlungsweise des von ihm vertretenen Zweiges der Wissenschaft, als vielmehr in der Geduld und Umsicht bei Erforschung von Thatsachen. Nach dieser Richtung hin gab er den Beweis einer beispiellosen Arbeitskraft, ja er ging sogar in seiner Gewissenhaftigkeit über das richtige Maass hinaus, indem er einen zu grossen Theil seines Lebens auf Ansammlung von Material verwendete, um für die Verarbeitung desselben genügende Zeit zu behalten. So brachte er z. B., nachdem die Oesterreichische Regierung 1815 die von Napoleon aus Italienischen Bibliotheken der Pariser Conservatoriums-Bibliothek einverleibten Manuscripte zurückverlangt hatte, mehrere Nächte damit zu, die Orgelcompositionen von

Merulo sowie andere historisch wichtige Musikwerke zu copiren. Seine zahlreichen Manuscripte hat er der Bibliothek des *Institut de France* vermacht; sie handeln der Mehrzahl nach von der Musik des Alterthums; ferner von der Kirchenmusik bis zur Zeit Guido's von Arezzo, vom Ursprung der mehrstimmigen Musik, vom Zustand der mehrstimmigen Musik während des 10., 11. und 12. Jahrhunderts, von der Entwickelung der mehrstimmigen Musik vom 13. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von den Mängeln der mehrstimmigen Musik in unserer Zeit, endlich vom Einfluss der Musik auf die kirchliche Andacht, und von denjenigen Musikgattungen, welche den religiösen Anschauungen der Gegenwart am meisten entsprechen. Ausser diesen und anderen, zum Theil nur im Entwurf vorhandenen Arbeiten hat P. noch folgende Compositionen im Manuscript hinterlassen: Chöre zur Racine'schen Tragödie »Esther«, welche 1820 im Conservatorium zur Aufführung gekommen sind; eine Todtenmesse für vier Stimmen mit Orgelbegleitung; eine *Missa solemnis* mit Orchester, sowie eine Anzahl Uebungen und Lehrbücher zur Verbesserung des Römischen Kirchengesanges. Die von P. veröffentlichten Arbeiten sind ausser den schon erwähnten: 1) »*Domine salvum fac regem*«, Variationen für Clavier. 2) »*Nouvelle méthode de Pianoforte*«. 3) »*Méthode courte et facile*«. 4) »*Notice sur les manuscrits relatifs à la musique de l'Eglise grecque*«. 5) »*Quelques notions sur Josquin Desprès, maître de musique de Louis XII*«. 6) »*Notice sur un manuscrit du treizième siecle*« (von Hieronymus von Mähren). 7) »*Sur un passage d'un quatuor de Mozart*«. 8) »*Ancienne musique de chansons de châtelain de Coucy, mis en notation moderne, avec accompagnement de piano*«. Die letztere Arbeit ist besonders verdienstvoll durch die Bemühungen des Autors um richtige Entzifferung der Notenschrift des 12. Jahrhunderts, und es ist zu bedauern, dass die am Schlusse des Werkes in Aussicht gestellte Publicirung der Gesänge des Thibaut, Königs von Navarra, und des Guillaume de Machault nicht stattgefunden hat.

Perolle, M., gelehrter Arzt, ist 1756 in Grasse in Frankreich geboren. Er wurde noch jung correspondirendes Mitglied der Wissenschaften in Montpellier. Für uns von Interesse sind folgende seiner Schriften: 1) »*Dissertation anatomico, acoustique contenant des expériences qui tendent à prouver que les rayons sonores n'entrent pas dans la trompe d'Eustache etc.*« (Paris, 1788. 8°). 2) »*Observations sur la perception des sons par diverses parties de la tête lorsque les oreilles sont bouchées*«, (*in* »*Observations sur la physique etc.*« de Rozier, t. XXII, p. 378). 3) »*Éxperiences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes*« (Mémoires de l'Academie royale de Turin 1786—1787: mémoires des correspondants, p. 1—10). 4) »*Mémoires de physique, contenant des experiences relatives à la propagation du son dans diverses substances, tant solides que fluides; suivi d'un essai d'expériences qui tendent à déterminer la cause de la résonnance des instruments de musique*« (Band 5. S. 195—280). 5) »*Sur les vibrations totales des corps sonores*« (dans le journal de Physique von 1798). 6) »*Mémoire sur les vibrations des surfaces élastiques, ouvrage où l'on explique la fameuse, expérience de Sauveur et où l'on établit la tendance générale du mouvement à l'équilibre*« (Grasse, 1825).

Perotti, Giovanni Dominique, wurde 1760 in Vercelli geboren, in welcher Stadt er auch seine ersten musikalischen Studien machte. Später ging er nach Bologna und erhielt die Unterweisung P. Martini's. Nach Vercelli zurückgekehrt, übernahm er eine Kapellmeisterstelle, die er lange behauptete. Von ihm componirte Opern sind: »*Zemira e Gondarte*« und »*Agesilao*«, 1789 in Rom aufgeführt.

Perotti, Giovanni Augustin, war ebenfalls in Vercelli im J. 1774 geboren, und Bruder des Vorigen, der ihn auch in der Musik unterrichtete, bis auch er nach Bologna ging, um noch bei Mattai contrapunktische Studien zu machen. 21 Jahr alt, sah er seine erste Oper »*La Contadina nobile*« in Pisa aufgeführt. Diesem Werk folgten viele Kirchencompositionen, Kammer-

und Opernmusik. 1796 wurde P. nach Wien berufen, um die Musik zu einigen Ballets zu schreiben, ausserdem übernahm er die Functionen des Accompagneurs bei der italienischen Oper, in welcher Eigenschaft er 1798 nach London ging. Bei seiner späteren Rückkehr nach Italien liess er sich in Venedig nieder, wo er alsbald Mitglied der akademischen Gesellschaft »*Sofronomi*« wurde, zu welchem Zwecke er das Gedicht »*l'Esopo*« in Musik gesetzt hatte. Als die Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Livorno im J. 1811 eine Preisaufgabe gestellt (»*Dimostrare lo stato attuale della musica in Italia*«), wurde die Schrift Perotti's gekrönt. Sie wurde gedruckt unter dem Titel: »*Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli; Academico filarmonicó di Bologna, sullo stato attuale della musica italiana, coronata della Società Italiana di scienza, lettere et arti il di XXIV giugno MDCCCXI Venezia*« (Picotti, 1812, in 8°). Eine Besprechung dieser Abhandlung befindet sich im 15. Bande der »Leipziger musikalischen Zeitung« S. 3, 17, 41; auch wurde dieselbe ins Französische übersetzt. P. wurde 1812 Kapellmeister an St. Marcus.

Perrin, s. Lully.

Perrino, Marcello, war Direktor der königl. Musikschule in Neapel und in dieser Stadt 1765 geboren. Sein Vater war Advokat, und er wurde für denselben Stand bestimmt, so dass er die Rechtswissenschaft studirte. Aber im Begriff, in die Praxis einzutreten, folgte er seinem inneren Zuge und widmete sich nun ausschliesslich der Musik, für die er von Jugend auf Neigung empfunden. Er componirte zwei Opern, die aufgeführt wurden: »*Ulisse nell' isola di Circe*« und »*l'Olimpiade*«. Angeblich verhalfen ihm diese Leistungen 1806 zu der Stelle des Direktors der Musikschule. Fétis (Biogr. mus., B. 7, S. 2) indessen bemerkt, dass er dieselbe wohl gesellschaftlichen Verbindungen verdankt haben müsse, denn die betreffenden Werke, die er eingesehen, entbehren jeglichen Verdienstes. Später machte P. sich bekannt durch folgendes Werk: »*Osservazioni sul canto*; *Napoli*« (Terni, 1810, in 4°). Dies Werk erlebte mehrere Auflagen und wurde ins Französische übersetzt von Auguste Blondeau unter dem Titel: »*Nouvelle méthode de chant de Marcello Perrino, précédée*: 1) *d'une notice sur Palestrina, né en* 1529; 2) *d'une notice sur la vie de Bendetto Marcello, né le* 24 *Juillet* 1686 *traduit de l'Italien avec les notes du traducteur, et suivie d'une notice sur les usages du théâtre en Italie*« (Paris, Eberard, 1839, in 8°, 268 Seiten).

Persiani, Josefo, Operncomponist, wurde in Recanati im Kirchenstaat gegen 1805 geboren. Er besuchte das königl. Conservatorium in Neapel und trat bereits 1826 mit einer Opera buffa vor das Publikum. Diese Oper: »*Piglia il mondo come viene*«, nebst der zweiten: »*l'Inimico generoso*« wurden in Florenz aufgeführt. Es folgten ihnen noch neun oder zehn andere, von denen »*Inés de Castro*«, 1835 auf fast allen italienischen Theatern aufgeführt, den meisten Beifall erhielt. In Paris fiel diese letztere Oper durch. Des Componisten Name wurde bald von anderen ähnlicher Bedeutung verdrängt.

Persiani, Luigia, geboren 1815, Tochter des berühmten Sängers Tacchinardi, durch den sie gründliche musikalische Bildung empfing; ihre in frühester Jugend mit dem Componisten Giuseppe Persiani geschlossene Ehe entzog sie sehr bald der Bühne, der sie jedoch ein Zufall wieder zurückführte. Um den Direktor in Livorno, den eine Sängerin im Stich gelassen, vor Concurs zu retten, trat sie für dieselbe ein und zwar mit so beispiellosem Erfolge, dass sie nicht wieder ins Privatleben sich zurückziehen konnte. Sie sang nun abwechselnd in Padua, Venedig, wo sie der Malibran ein Paroli bot, Rom, Neapel, Genua, Pisa und Bologna, überall die grösste Begeisterung hervorrufend. 1836, nachdem sie in Livorno, Venedig und Wien glänzende Triumphe gefeiert, wurde sie für die italienische Oper in Paris engagirt, wo sie ebenso, wie später an der italienischen Oper in London, zu den ersten Gesangssternen zählte. 1839 trat sie ein Engagement an der Scala in Mailand an, und ist von da an in Italien geblieben.

Persicchini, Pietro, wurde in Rom 1757 geboren, machte seine musikalischen Studien in dieser Stadt und ging dann nach Polen, wo er sich in Warschau 1782 niederliess. Im Theater daselbst wurden zwei Opern von ihm: »*L'Andromeda*« und »*Le Nozze di Figaro*« mit Beifall aufgeführt.

Persius, Luis. Luc. Loiseau **de,** Sohn eines Musikdirektors an der Hauptkirche in Metz, wurde daselbst am 21. Mai 1769 geboren. Er hatte Musik studirt und sich eben zu einem geschickten Violinisten ausgebildet, als er Metz verliess und nach Südfrankreich ging, wo er sich in Avignon als Lehrer des Violinspiels niederliess. 1787 begab er sich nach Paris, um dort im *Concert spirituel* sein Oratorium »*Le Passage de la mer Rouge*« aufführen zu lassen, welches beifällig aufgenommen wurde. Zunächst trat er nun 1790 als erster Violinist in die Kapelle Montasier, nach mehreren Jahren in die königl. Kapelle der Oper ein. Hier wurde er 1804 Chordirektor, in welcher Eigenschaft er Gelegenheit fand, ein bedeutendes Direktionstalent an den Tag zu legen, in Folge dessen er 1810 nach dem Tode des Kapellmeisters Rey dessen Stelle erhielt. Wegen seiner unnachsichtlichen Strenge und Härte war er bei der Kapelle nicht gerade beliebt, aber man erkannte doch seine vorzüglichen Eigenschaften als Dirigent allgemein an. Im J. 1814 wurde er zum Generalinspektor der königl. Opernmusik ernannt, zur selben Zeit als Choron Direktor dieses Theaters wurde, welcher sich ihm gegenüber äusserst gehässig benahm. P. hatte durch den königl. Hausminister Pradel eine Ordre ausgewirkt, welche die Wiederaufnahme seiner drei Jahre früher (1812) aufgeführten Oper »*La Jérusalem delivrée*« anordnete. Choron, diesen officiellen Befehl voraussehend, zerstörte die zu dieser Oper gehörigen Decorationen, indem er sie für andere verwendbar machen liess. Diese Handlungsweise kostete ihm seine Stellung, da P. einflussreiche Gönner besass, die im Stande waren, so engherzige Personen von einflussreichen Plätzen zu entfernen. P. nahm am 13. April 1817 den verlassenen Platz ein und hat während seiner Direktionszeit die Oper des ersten französischen Theaters zur höchsten Blüthe gebracht. Der König Louis VIII. hatte ihm eben eine Pension ausgesetzt, von welcher bei seinem Tode die Hälfte seiner Frau verblieb, als er wenige Tage darauf, im December 1819, aus diesem Leben schied. Das Verzeichniss einer Anzahl von Opern (eine in Gemeinschaft mit Spontini, andere mit Kreutzer, Lesueur) und Balletmusiken ist bei Fétis »*Biogr. univ.*«, Band 7, S. 4 zu finden.

Perti, Giacomo Antonio, bedeutender Componist der alten Schule, wurde in Bologna am 6. Juni 1661 geboren. Sein Onkel Lorenzo Perti unterwies ihn in der Musik und zwar bereits im Knabenalter. Unterricht in den Wissenschaften erhielt er im Jesuitencollege. Später besuchte er eine Zeit lang die Universität und erhielt von P. Petronio Franceschini Musikunterricht. Neunzehn Jahr alt componirte er seine erste Messe mit Orchester, welche er selbst in der Kirche St. Petrone 1680 dirigirte. Diesem Werk folgten die Opern »*Atide*« und »*l'Oreste*«, beide in seiner Vaterstadt 1681 aufgeführt. Er trat nun als Kapellmeister in den Dienst des Herzogs Ferdinand I. von Toscana und 1697 in den des Kaisers Leopold I. Der Nachfolger des Letzteren, Karl VI., verlieh ihm den Titel Rath. Trotz aller Auszeichnungen, die ihm von diesen Fürsten zu Theil wurden, zog er es vor, in seiner Vaterstadt Kapellmeister an der Kathedrale zu werden. Hier lebte er seiner Kunst und seinen Pflichten und war so glücklich, bis in sein spätestes Alter thätig sein zu können. Er starb am 10. April 1756, 95 Jahre alt. P. bildete viele Schüler, unter denen Aldrovandini, Laurenti, Torelli, Pistocchi zu nennen sind. Er componirte 16 Opern und viele Kirchenmusik, deren Titel bei Fétis »*Biogr. univ.*« VII, p. 5 zu finden sind. Im Besitze des Abbé Santini in Rom befanden sich im Manuscript: »Zwei fünfstimmige Messen mit Orchester«; »Zwei achtstimmige Messen mit Orchester«; »Drei dreistimmige Lobgesänge mit Begleitung«; »Drei Confitebor, idem«; »Drei *Domine ad adjuvandum*, idem«; »Drei *Magnificat* zu vier Stimmen mit Instrumentalbegleitung«; »Ein *Magnificat*,

fünfstimmig«; »*Dies irae* für zwei Tenöre und Bass mit Violinbegleitung«; »*Te deum laudamus* zu fünf Stimmen«; »Vier- und fünfstimmige Motetten mit Begleitung von Instrumenten«.

Pertinaro, Francisco, italienischer Musiker des 16. Jahrhunderts. Er war Sänger des Kaisers Maximilian II., und sein Geburtsort Piacenza. Seine Compositionen bestehen in Madrigalen, meistentheils fünfstimmige, die ausnahmslos in Venedig bei Ant. Gardane oder Girol. Scotto in den Jahren 1550, 1554, 1557, 1563, 1568 erschienen sind.

Peruecchini, Dr. Giovanno Baptista, ist 1790 in Venedig geboren, woselbst er auch lebte. Man rühmt die graciöse Art, mit der er Poesien von Lamberti, Vittorelli u. A. in Musik setzte. Einige dieser Arietten sind in den Sammlungen von Ricordi aufgenommen: »*Il trovatore italiano*« und »*L'Orologio di Flora*«. Ferner eine Sammlung von fünf Arietten: »*La Rimembranza*«, »*Il Pianto*«, »*Lo Sguardo*«, »*La Notte*«, »*La Primavera*« (Mailand, Ricordi). Eine hübsche Romanze ist in die Tragödie von Nicolini »*Antonio Foscarini*« aufgenommen.

Peruchona, Pater der Brüderschaft St. Francesco Xavier, publicirte 1675: »*Sacri concerti o Motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza*« op. 1 (Milano, 1675).

Perue oder Pervé, Nicolas, französischer Componist des 16. Jahrhunderts. Er wanderte nach Italien und nahm 1581 eine Kapellmeisterstelle an der Kirche St. Maria in Rom an. Compositionen von ihm findet man in: 1) »*Il quarto libro delle Muse a 5 voci*« (Venedig, Gardane, 1574); 2) »*Dolci affetti*« (Rome, 1568); 3) »*Il Lauro Verde*« (Anvers, 1591); 4) »*Chansons françaises à quatre, cinq, six et sept ou huit parties*« (Lyon, 1578); 5) »*Madrigali a cinque voci*« (Venedig, 1585).

Pesaro, Domenico, ein berühmter Instrumentenmacher, der zu Venedig ums Jahr 1548 lebte. Er war der Erbauer des Clavicimbels, auf dem jeder ganze Ton in vier Theile getheilt war, wie es sich Zarlino bestellt hatte, der auch die Beschreibung dieses Instruments giebt.

Pesante, Vortragsbezeichnung = schwerfällig, nachdrücklich.

Pescetti, Giovanni Battista, ein seiner Zeit berühmter Componist. Er war in Venedig 1704 geboren und ein Schüler Lotti's. Nach beendigten Studien schrieb er sein erstes grösseres Werk, eine Messe, welche in Venedig aufgeführt wurde, und die selbst den Beifall Hasse's fand, der sie mit anhörte. Pescetti's Hauptfeld blieb zwar die Kirchenmusik, doch hat die Leichtigkeit, mit der er componirte, ihm auch gestattet, auf dem Gebiet der Oper fast ebensoviel zu leisten. 1726 wurde seine erste Oper in Venedig aufgeführt, worauf er auf mehrere Jahre nach London ging, wo er die Oper »*Il Vello d'oro*« schrieb, deren Ouverture von Walsh gestochen wurde. Diese Oper, sowie eine italienische Serenade: »*Diana ed Endimione*« wurde auf den dasigen Theatern gegeben, die Arien gleichfalls gedruckt. P. kehrte nach Venedig zurück und wurde an der Marcuskirche Organist, aber erst 1762. Sein Todesjahr kann als 1766 angenommen werden, da er in diesem durch Dominique Bettoni im Amte ersetzt wird. Gedruckt sind noch von ihm: »IX Sonaten *per il Cembalo*« (London, 1739). Acht oder zehn Opern führt Fétis »*Biogr. univ.*«, B. 7, S. 7 namentlich an.

Pesci, Sante, von Rom, war Chorknabe an der Kirche Sancta Maria Majiore, an welcher er am 29. Septbr. 1744 Kapellmeister mit dem Titel Direktor wurde, und welches Amt er 42 Jahre lang versah. Er starb in Rom am 3. Septbr. 1786. Im Besitze des Abbé Santini befanden sich Werke von P. im Manuscript, unter anderem eine 16 stimmige Messe.

Pesenti, Martino, geschätzter Instrumentalcomponist, welcher in Venedig ums Jahr 1600 und zwar blind geboren wurde. Von seinen Werken sind gedruckt: »*Capricci stravaganti*« (Venedig, 1647); »*Motetti a 3 voci*« (ebend.); »*Correnti alla Francese, Balletti, Gagliarde, Passemezzi parte cromatici e parte*

enarmonici, a 1, 2, 3, *stromenti, Lib. I—IV*« (ebend. 1630—1632): »*Missa a tre voci*« (Venedig, 1647).

Pesenti, Michael, latein. Pesentus, italienischer Componist, lebte als Priester in Verona am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Petrucci da Fossombrone hat italienische Gesänge von P. in das 1., 3., 5., 7., 9. Buch seiner »*Frottole*« aufgenommen, der Componist ist jedoch öfter nur durch seinen Vornamen oder durch die Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet. In dem dritten Buche »*Motetti de la Corona*« von Petrucci ist eine vierstimmige Motette von ihm »*Tulerunt Dominum meum*« gleichfalls aufgenommen.

Peschka, Minna, geborne von Leutner, wurde am 25. Octbr. 1839 in Wien geboren und daselbst von Heinrich Proch zur Sängerin ausgebildet. Ihre theatralische Laufbahn begann sie im J. 1856 als Agathe am Stadttheater zu Breslau, der die Alice im »Robert der Teufel« und Engagement für jugendlich-dramatische Gesangspartien folgten. Sie vermochte aber nur ein Jahr zu bleiben, da ihre Beschäftigung — zehn bis zwölf Mal musste sie im Monat singen — eine zu anstrengende war. Bald nachdem sie sich einige Erholung gegönnt, trat sie in den Künstler-Verband des Dessauer Hoftheaters ein, in welchem sie bis zu ihrer Verheiratung mit dem Dr. med. Peschka in Wien verblieb. Im zweiten Jahre ihrer Ehe kehrte sie mit einem Gastspiele an der kaiserlichen Oper in Wien zur Bühne zurück. Sie versuchte sich als Königin in den »Hugenotten« und Isabella in »Robert der Teufel« so günstig, dass sie zum Coloraturfach überzugehen beschloss und die ernstesten Studien für dasselbe bei Frau Bochholz-Falconi begann. Nach Beendigung derselben nahm sie ein Engagement in Lemberg an, dem bald das an dem grossherzogl. Hoftheater in Darmstadt und im J. 1868 das an dem Stadttheater in Leipzig folgte, dessen bedeutendstes Mitglied sie bis 1876 war. Jetzt ist sie in Hamburg engagirt. Die trefflich geschulte Stimme von Frau Peschka reicht bis zum dreigestrichenen *ges*, die Register sind gleichmässig ausgebildet und vorzüglich ist das höchste von seltener Klangschönheit und Tonfülle; dabei übt sie durch den Adel ihrer Erscheinung und die hohe Meisterschaft ihrer Kunstleistung einen unwiderstehlichen Zauber aus. 1872 war sie für das grosse Musikfest in Boston engagirt und erlebte dort aussergewöhnliche Triumphe.

Pestalozzi, Johann Heinrich, berühmter Pädagoge, ist in Zürich am 12. Jan. 1746 geboren; er hat sich vornehmlich um die Verbesserung der Kinder- und Volkserziehung unsterbliche Verdienste erworben und ihr sein Leben und sein Vermögen gewidmet. Auf den Musikunterricht wandten seine Principien zwei Fachmänner, Traugott Pfeifer und Hans Georg Naegeli an (s. d.) und seitdem gelangte auch der Volksschulgesang zu grösserer Pflege.

Petersen, Karl August, war der Sohn und Schüler des nachfolgend genannten Peter Nicolas Petersen und wurde 1792 in Hamburg geboren. Die Flöte, das erste Instrument, welches er spielen lernte, vertauschte er später mit der Violine und dem Clavier, für welche beiden Instrumente er sich, nachdem er Reisen durch Dänemark und Schweden gemacht, in Hamburg als Lehrer thätig erwies. Ausser einer «Polonaise für Piano mit Orchester« op. 1 (Hamburg, Böhme), »Duos für zwei Violinen« op. 10 (ibid.), »Rondo für Violine und Piano« op. 12 (ibid.) »Sonate für Piano und Violine« op. 5 (Leipzig, Breitkopf und Härtel) hat er noch einige Compositionen leichtern Genre's, als: Rondos, Divertissements, Polonaisen, Walzer u. dergl., meistens in Hamburg bei Böhme erschienen, hinterlassen.

Petersen, David, holländischer Violinist, der gegen das Ende des 17. Jahrhunderts lebte. Er hat ein Sonatenwerk veröffentlicht für Violine und Bass, oder Téorbe und Viola di Gamba, unter dem Titel: »*Speelstukken*« (in fol., 32 S., Amsterdam, 1683).

Petersen, Peter Nicolas, ausgezeichneter Flötist, wurde am 2. Sept. 1761 zu Bederkesa bei Bremen geboren. Der Vater war ein armer Orgelbauer, der

nicht einmal ein festes Domicil hatte, so dass der Knabe weder eine musikalische, noch sonst eine andere Ausbildung erhalten konnte. Durch Begabung und Fleiss, hauptsächlich durch das, was er gewissermaassen andern ablauschte, brachte er es dennoch dazu, ein vorzüglicher Flötenbläser zu werden und auch Verbesserungen seines Instruments zu erdenken. Als Knabe, nachdem er durch Selbsttrieb ein wenig Flöte blasen gelernt, schloss er sich, um zu leben, einem Trupp umherziehender Musikanten an. Siebzehn Jahre alt, nachdem er immer mehr Fortschritte auf seinem Instrument gemacht, trat er in Hamburg als Hautboist in ein Regiment ein. Im späteren Verlauf wurde er Lehrer und endlich der berühmteste Flötenvirtuose Hamburgs. 1791 liess er sich zum ersten Male öffentlich hören, und hat sich die Gunst des Publikums 30 Jahre lang zu erhalten gewusst. Unterstützt durch den Instrumentenmacher Wolf verbesserte er die Flöte, indem er die Löcher derselben modificirte, und den *Es*- und *F*-Klappen, welche bereits vorhanden waren, noch die *As*- und *B*-Klappe hinzufügte, später auch noch *c*. Seine mit fünf Klappen construirte Flöte wurde bald in London durch den englischen Flötisten Taut eingeführt. 1802 gelangte sie nach Frankreich. Es ist bekannt, dass Tromlitz die Zahl der Klappen auf sieben erhöhte. Von P. erschien auch eine Arbeit »*Méthode de Flûte*« in Hamburg bei Günther, welche ihrer Zeit zu den Besten ihres Genres gehörte. Auch einige Compositionen von ihm sind zu nennen: 1) »*Etudes pour la flûte dans tous les tons*« (erstes und zweites Buch, Hamburg, Böhme); 2) »*Adagio et variations pour la flûte et piano*« op. 3 (ibid.); 3) »*Recueil de duos pour deux flûtes tirés des oeuvres de plusieurs compositeurs célèbres*« (ibid.). P. starb in Hamburg am 19. Aug. 1830.

Petibon, Auguste, Flötist, in Paris 1797 geboren und auf dem dortigen Conservatorium hauptsächlich durch Wunderlich ausgebildet. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Thèmes variés pour flûte et orchestre*« (Paris, Pleyel, Aulagnier); »*Idem pour deux flûtes ou flûte et piano*« (Paris, Aulagnier); mehrere Duo's für Flöte und Guitarre ebendaselbst.

Petiscus, Johann Conrad Wilhelm, ist 1763 in Berlin geboren und wurde Prediger an der reformirten Kirche in Leipzig. Als Freund der Tonkunst hat er sich auch um sie verdient gemacht durch Uebersetzung der französischen Violinschule von Rode und Baillot (Leipzig, Breitkopf und Härtel) und durch die Umarbeitung und Herausgabe der Violinschule von Leopold Mozart (Leipzig, Kühnel). Ausserdem Abhandlung über die Violine (»Leipziger musikalische Zeitung« Septbr. 1808).

Petit, Adrien, genannt Coclicus, auch Petri, ist in Deutschland um 1500 geboren worden, und war ein Schüler des Josquin de Près. Er bereiste längere Zeit Italien, kehrte aber dann in sein Vaterland zurück. Motetten dieses Componisten sind in den Sammlungen von Adrien Leroy und Ballard anzutreffen, und eine Sammlung, betitelt: »*Musica reservata*« enthält: »*Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc.*« (Norimbergae, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1552, in 4° obl.). Ausserdem ist auf der Münchener Bibliothek eine Abhandlung von ihm erhalten: »*Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Près, in qua praete extera tractantur haec de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione*« (Nüremberg, 1552, in 4°).

Petit, Jan, s. Delattre.

Petitpas (Mademoiselle), beliebte Sängerin an der Oper in Paris, geboren 1706, gestorben am 24. Octbr. 1739. Ausser dem Vermögen, welches sie ihren Verwandten hinterliess, vermachte sie der Kirche St. Eustache, wo sie begraben liegt, 10,000 Liv. zur Aussteuer für arme Mädchen.

Petit violons du Roi hiess das zweite Streichorchester, das der König von Frankreich, Ludwig XIV., neben seiner, aus 24 Violinisten bestehenden »*grande bande*« errichtete und an dessen Spitze er Lully (s. d.) stellte.

Petraeus oder Peter, Christoph, war in Guben in Schlesien gegen 1655

Cantor und veröffentlichte eine Sammlung vier- und fünfstimmiger Gesänge unter dem Titel: »Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien von 4 bis 5 Stimmen« (Freiburg, 1656). Walter erwähnt auch Litaneien und 5-, 6- und 8stimmige Messen dieses Componisten, welche in Guben 1669 erschienen sind.

Petrejus, Johann, berühmter Notendrucker, welcher in Langendorf in Franken geboren wurde. Er besuchte in Nürnberg die Universität und erwarb den Titel Magister. Gegen 1525 kaufte er in Nürnberg eine Druckerei und errichtete daneben eine Typographie für Noten. Er starb am 18. März 1550. Von den vielen durch ihn hergestellten Werken sei die kostbare und seltene Sammlung von Messen angeführt: »*Liber quindecim Missarum a praestantissimis musicis compositarum*« (Noribergae, 1558, klein in 4° fol.) und »*Harmoniae poeticae* von Paul Hofheimer«.

Petrella, Enrico, italienischer Operncomponist, geboren im J. 1813 in Palermo, kam zwei Jahre alt mit seinen Eltern nach Neapel, wo er in Musik unterrichtet wurde. Zingarelli, Bellini und Ruggi waren seine Musiklehrer, und als er 17 Jahre alt war, liess er seine erste Geistesfrucht, eine komische Oper: »*Il diavolo color dirosa*«, auf dem Theater Fenice in Neapel aufführen, die auch Beifall fand. Bald darnach folgten die Opern: »*Il giorno delle nozze*«, »*Lo Scroccone*«, »*I pirati Spagnoli*«, »*Le Miniere di Freinberg*«, welche er im J. 1853 für Neapel schrieb. Einige Jahre verflossen darnach, ohne dass P. etwas Bemerkenswerthes componirt hätte. Nun trat er mit seiner Oper »*Le Precauzioni*« auf, welche überall in Italien allgemeinen Anklang fand. Es ist Petrella's Meisterstück im komischen Fache, wie seine »*Ione*« im ernsten Style. Der glänzende Erfolg seiner Oper »*Precauzioni*« bahnte ihm den Weg zu einem sehr günstigen Vertrage mit der Direktion des Theaters Fondi in Neapel, für die er die Oper »*Elena di Talosa*« schrieb. Leider entsprach der Erfolg derselben den mit dieser Oper verbundenen Hoffnungen nicht. Darauf componirte P. für das Theater San Carlo die Oper »*Marco Visconti*«, welche einen solchen durchschlagenden Erfolg hatte, dass sie auf allen grösseren Theatern Italiens aufgeführt wurde. Hierauf folgte seine Oper »*Assedio di Leida*«, welche seiner Zeit allgemein gefiel, nun aber aus dem Repertoir verschwand. Für das Scala-Theater in Mailand schrieb P. die Opern: »*Morosina o l'ultimo de Dogi*« und »*Foletti di Gresi*«. Die letztere hat nur einen mittelmässigen Werth und nur ein einziges komisches Duett ist eine wahre Perle dieser Oper. Im J. 1861 wurde P. nach Neapel berufen, wo er seine Oper »*Virgine*« auf dem San-Carlo-Theater aufführen liess, die äusserst günstig aufgenommen wurde. Von diesem Zeitpunkte an sind drei Jahre verflossen, ohne dass etwas von P. erschienen wäre. Nach Aufforderung des königl. Theaters in Turin schrieb er die Oper »*Contessa d'Amalfi*«, welche im J. 1864 aufgeführt wurde und deren einige Nummern ungemein gefielen. Im J. 1865 componirte P. für das San-Carlo-Theater die Oper »*Celinda*« und für das Theater Apollo in Rom die Oper »*Catharina Howard*«. Am 27. Febr. 1869 wurde in Neapel seine Oper »*Giovanna II di Napoli*« zum ersten Male aufgeführt und zwar mit dem glänzendsten Erfolge und der Componist 18mal gerufen. Was den inneren Werth dieser Oper betrifft, steht sie höher als Petrella's Oper »*Ione*«. Nachher schrieb P. die Oper »*I promessi sposi*«, wozu ihm Ghislanzoni das Libretto schrieb. Die Oper wurde am 2. Octbr. 1869 zum ersten Male in Lecco aufgeführt und wurde enthusiastisch aufgenommen. P. wurde 27mal stürmisch gerufen. Die Primadonna Emma Vizjak feierte in derselben wahre Triumphe. Die Oper wurde seit der Zeit auf allen grösseren Bühnen Italiens aufgeführt. Der Photograph Ganzini gab auch ein Album mit Photographien von Ansichten jener Oerter heraus, worin die Handlung des Manzoni'schen Romanes spielt. Einen ebenso glänzenden Erfolg hatte seine Oper »*Manfred*«, welche im J. 1873 in Rom aufgeführt und mit dem grössten Beifall aufgenommen wurde. Die Römer überreichten dem glücklichen Componisten für die so beliebte Oper einen silbernen Lorbeerkranz. P. starb im April 1877 in Genua.

Petri, Christoph, Cantor und Schulmeister in Sorau, machte sich bekannt durch eine Sammlung von Gesängen mit Clavierbegleitung, eine Cantate »*Rinaldo ed Armida*« (im Clavierauszug erschienen) und sechs leichte Claviersonaten, 1786.

Petri, Johann Gottfried, geb. in Sorau am 9. Decbr. 1715, besuchte die Universität Halle, um die Rechte zu studiren, verliess aber der Musik halber diese Laufbahn und wurde Cantor in Görlitz, wo er am 6. Juli 1795 starb. Er veröffentlichte folgende Compositionen: 1) »Cantaten für die Sonn- und Festtage« (Görlitz, 1757, in 4°). 2) »Musikalische Belustigungen« in zwei Theilen, 1761 und 1762. 3) Ein Oratorium: »Die drei Männer im feurigen Ofen« (1765, in 4°). Eine Dissertation, die Nützlichkeit des musikalischen Studium betreffend, führte den Titel: »*Oratio saecularis qua confirmatur conjunctionem studii musici cum reliquis litterarum studiis erudito non tantum utilem esse, sed et necessariam videri, Gorlicii, ex officina Fickel scheriana*« (1765, in 4°).

Petri, Johann Samuel, musikalischer Schriftsteller und Cantor in Bautzen, war in Sorau am 1. Septbr. 1738 geboren. Sein Vater war daselbst Cantor, später Pastor in Benau, wünschte aber den Sohn von der Musikerlaufbahn ganz abzuhalten, weshalb er anfangs ihn weder unterrichten liess, noch Uebungen gestattete, bis die Beharrlichkeit des Knaben, der sich trotz aller Hindernisse selber forthalf, ihn nach und nach zum Nachgeben stimmte, so dass er endlich sogar etwas Clavierunterricht erhielt. Sechzehn Jahre alt, machte ihn die fast dreiviertel Jahre dauernde Vacanz an der Pfarrkirche und Schlosskapelle, wie er selbst sagt, zum Organisten. Hier musste er Messen, Kyries und die Telemann'schen Kirchenmusiken begleiten. Der endlich angekommene neue Organist konnte ihn noch in manchem unterweisen, und bald wurden die Bach'schen Sonaten seine Lieblingsstücke. Während er darauf in Halle die Akademie besuchte, hatte ihm sein Vater das Versprechen abgenommen, den Musiker geheim zu halten, ein Zufall entdeckte ihn jedoch, worauf er als Musiklehrer beim Halle'schen Pädagogium angestellt wurde. Hier trat er auch in freundschaftliche Beziehungen zu Friedemann Bach. Er wurde nun nach Lauban als Cantor befördert, wo er 1767 »Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler« (Lauban, Christoph Wirth, 1767, in 8°, 164 S.) herausgab. Dieses Werk überarbeitete und erweiterte er jedoch vollständig und gab es aufs Neue heraus unter dem Titel: »Anleitung zur praktischen Musik« (Leipzig, Breitkopf, 1782, in 4°, 484 S.). Das Buch ist eines der Besten seiner Zeit und zeichnet sich besonders durch klare Darlegung aus. Petri übernahm 1772 das Cantorat in Bautzen und starb daselbst am 12. April 1808. Seine Compositionen für Orgel und Clavier blieben Manuscript.

Petrini, Franz, in Berlin 1744 als der Sohn eines Harfenisten, der zur Kapelle des Königs gehörte, geboren. Er erhielt früh Unterricht im Harfenspiel, trat 1765 in die Dienste des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin und ging 1770 nach Paris, wo er sich als Lehrer hauptsächlich des Harfenspiels niederliess. Er wurde hier einer der gesuchtesten Lehrer und selbst seine Compositionen waren *en vogue* bis zu der Zeit, in welcher Krumpholtz die erste Stelle einnahm. Er starb 1819 in Paris. Petrini's Werke bestehen in einer Harfenschule »*Méthode pour la harpe*« (Paris, Louis) und »*Système d'harmonie*« (1796, auch bei Louis), überarbeitet, neu herausgegeben 1810 unter dem Titel; »*Etude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie en soixante accords*« (Paris, chez l'auteur). Ausserdem veröffentlichte er gegen fünfzig Compositionswerke, ausschliesslich für die Harfe, als: Concerte, Sonaten, Duos für zwei Harfen, Variationen, einiges für Gesang mit Harfenbegleitung. Fétis »*Biogr. univ.*«, T. 7, p. 11 führt sie specieller an. Sein Sohn Heinrich, geboren 1775, im jugendlichen Alter gestorben, hinterliess auch einige Compositionen für die Harfe.

Petrino, Giacomo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, bekannt

durch eine Sammlung mehrstimmiger Gesänge: »*Jubilo di S. Bernardo con alcune canzonette spirituali a* 3 *e* 4 *voci*« (Parma, 1589 in fol.).

Petrobelli, Kapellmeister an der Kathedrale in Padua, geboren in Bologna gegen 1635. Die bekannten Werke dieses Componisten sind folgende: »Eine Motettensammlung« (Venedig, 1657): »*Motetti e Litanie della B. V.*« (Amsterdam, bei P. Phalèse); »*Salmi a quattro voci con stromenti obligati*« (Venedig, Fr. Magni, in 4°); »*Musiche sacre concertate con istromenti*« (Bologna, Jaq. Monti, 1670, in 4°; zweite Ausg. 1696, in 4°); »*Cantate a una e due voci co'l basso continuo*« (Bologna, 1676); »*Motetti, Antifone e Litanie della Beata Vergine a* 2 *voci*« (ibid. 1677); »*Musiche da camera*« (Venedig, J. Sala, 1682, in fol. in Partitur); »*Psalmi breves octo vocibus*« (17. Werk, Venedig, 1684, in 4°); »*Salmi Dominicati a* 8 *voci*« (19. Werk, Venedig, 1686, in 4°); »*Scherzi musicale per fuggir l'ozio*« (24. Werk, Venedig, 1693, in 4°).

Petrucci, Ottavio **dei,** der Erfinder der beweglichen Notentypen, war von edlen, aber unbemittelten Eltern zu Fossombrone, einer Stadt im früheren Kirchenstaate, am 18. Juni 1466 geboren. Fétis schreibt fälschlich den 14. Juni. Nach einer guten Erziehung und wissenschaftlichen Ausbildung, wozu wohl der Herzog von Urbino, Guidobald I., das Meiste beigetragen hat, wie P. selbst in dem Vorworte zu seiner Ausgabe der Epistel an den König von England, von Balth. Castiglione, angiebt, begab er sich im 25. Jahre seines Lebens nach Venedig, um die Buchdruckerkunst daselbst zu erlernen. Hier gelang es ihm, nach langen vergeblichen Versuchen, wonach Andere schon vor ihm gesucht hatten, bewegliche Musiknotentypen aus Metall zu erfinden, und zwar erreichte er es dadurch, dass er zuerst die Notenlinien und darauf die Musiknoten druckte. Zum Unterschiede der späteren Druckart, wie es noch heute geschieht, wo Linie und Note in eine Type vereint sind, wird die Petrucci'sche Erfindung als doppelter und die spätere als einfacher Druck kurzweg bezeichnet. Wer der Erfinder des einfachen Druckes ist, kann nicht mehr festgestellt werden, wahrscheinlich war es aber Pierre Hautin in Paris, denn Attaingnant in Paris druckte um 1527 oder 1528 bereits mit einfachem Druck und entnahm seine Typen aus der Hautin'schen Schriftschneiderei. P., als er mit seiner Erfindung im Reinen war und ihm die nöthigen Geldmittel zur Verfügung standen, bewarb sich bei der Signoria (Staat Venedig) um das Privilegium, sowohl Figural- und Choralgesang, als auch Lauten- und Orgel-Tabulaturen drucken zu dürfen, und erhielt dasselbe am 25. Mai 1498 auf die Dauer von 20 Jahren. Das hierauf bezügliche Aktenstück ist in Anton Schmid's »*Ottav. dei Petrucci*« (Wien, 1845, p. 10 u. f.) abgedruckt. Seine Geldmittel mögen indess nicht ausreichend gewesen sein, denn in einem zweiten Schutzbriefe der Republik Venedig werden die Buchhändler Amadeo Scotto und Nicolo da Raphael als Gesellschafter Petrucci's bezeichnet. Das älteste Druckwerk Petrucci's, was uns erhalten ist (aller Wahrscheinlichkeit nach ist es überhaupt sein erstes), sind die »*Harmonice Musices*« (Odhecaton, A), welches am 18. Juni 1501 erschien und ein Sammelwerk ist. Hieran schliessen sich eine lange Reihe von Druckwerken bis zum J. 1509, die in obigem Werke von Schmid und in Eitner's »Bibliographie« genau verzeichnet und von denen Fundorte genannt sind. Wenn wir die alten Denkmale des frühesten Notentypendruckes betrachten, so erstaunen wir über die schöne und sorgsame Herstellung. Der Schnitt der Note ist graciös und die Ränder scharf und glatt, jede Note steht genau auf ihrem Platze, eine Eigenschaft, welche den deutschen Nachahmern nicht immer nachzusagen ist, ferner hat die Druckerschwärze noch heute nichts von ihrem Glanze verloren und man glaubt kaum, dass die Drucke eine Zeit von 370 Jahren hinter sich haben. Die politischen Unruhen in Venedig waren aber dem Absatze der Drucke nicht günstig und P. entschloss sich, seinen Geschäftsgenossen den ferneren Verkauf derselben zu überlassen und siedelte im J. 1511 nach seiner Vaterstadt Fossombrone über, wo er eine Druckerei errichtete und nicht nur Musikwerke, sondern auch andere druckte

und verlegte. Bis zum J. 1523 können wir seine Thätigkeit verfolgen, doch von diesem Jahre ab verschwindet jegliche Nachricht über ihn. Trotz des ihm gewährten Privilegiums auf 20 Jahre, und des neuen, das er sich vom Papst, als er nach Fossombrone übersiedelte, ertheilen liess, währte es nicht lange, dass aller Orten seine Erfindung nachgeahmt wurde, so von Oeglin in Augsburg bereits um 1512, von Peter Schöffer in Metz 1513, von Andreas Anticho oder Antiquus de Montano in Rom selbst um 1510 und 1516, und als 1520 das Privilegium erlosch, wurde von der Erfindung in der umfassendsten Weise freier Gebrauch gemacht. Noch sei erwähnt, und zwar hauptsächlich, weil Ambros in seiner »Geschichte der Musik«, Bd. III, p. 199 irrthümliche Nachrichten bringt, dass Oeglin, Peter Schöffer und Jakob A. Junta genau dasselbe Verfahren wie P. anwendeten, also nur als Nachahmer desselben anzusehen sind, während Arnt von Aich und Grimm und Wyrsung noch Holzschnitt verwendeten (s. »Monatsschr. für Musikgesch.«, VI, 145). Das umständliche und kostspielige Verfahren des doppelten Druckes war Ursache, dass sehr bald nur der einfache Druck allgemeine Anwendung fand; doch auch dieser verschlechterte sich am Ende des 16. Jahrhunderts sehr, und man begann Noten in Metallplatten zu stechen, welches Verfahren im 18. Jahrhundert allgemeine Anwendung fand und seitdem ausserordentlich vervollkommnet worden ist.

Petteia in der griechicchen Melopöie, die Wiederholung.

Petz, Johann Christoph, geboren in München in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; er starb in Stuttgart, wohin er sich gewandt, als herzogl. würtembergischer Kapellmeister. Gedruckt von ihm sind: 1) »*Sonate a tre, 2 violini, violoncello e basso continuo*« op. 1 (Augsburg, 1701); 2) »*Prodomus optatae pacis*« op. 2 (ibid. 1703, in folio); 3) »*Sonate da camera a flauti e basso*« op. 3 (ibid.); 4) »*Jubilum Missale*« (ibid. 1706); 5) »*Corona stellarum duodecim*« (Stuttgart, 1710).

Petzold, Christian, geboren 1677 zu Königstein, wird schon 1697 als Kurfürstl. Sächsischer und Königl. Polnischer Organist mit 50 Thlr. Wartegeld erwähnt und wurde 1709 zum Kammercomponist und wirklichen Organist befördert. Er wird von Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister unter die vorzüglichen Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit gezählt. Ausser mehreren Sachen für das Clavier, unter denen 25 Concerte besonders zu erwähnen sind, componirte er auch einiges für die Kammer und Kirche, wovon indess wenig oder nichts gedruckt worden zu sein scheint. Unter anderm schrieb er die Musik zu dem vom Hofpoeten König verfassten Gedicht, welches bei Einweihung der von Gottfried Silbermann in der Sophienkirche zu Dresden neu erbauten Orgel am 18. Novbr. 1720 aufgeführt wurde. Ausser seinen Clavierconcerten besitzt die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen noch folgende Manuscripte von ihm: 1 Suite und 1 Toccata für Clavier, 1 Trio für Violine, Oboe und Bass, 1 Trio für Violine, Flöte und Bass und 1 Suite für *Viola d'Amour.* Er starb als Kammercomponist und Organist an der Sophienkirche in Dresden am 2. Juli 1733.

Petzhold, Wilhelm Leberecht, Sohn eines protestantischen Predigers, wurde am 2. Juli 1784 zu Lichtenhayn, einem Dorfe in Sachsen, geboren. 1798 brachte ihn der Vater nach Dresden zum Orgel- und Instrumentenbauer Wentzky in die Lehre, und nachdem er die Unterweisung dieses geschickten Mannes genugsam genossen, wendete er sich nach Wien und später nach Paris. Hier errichtete er (1806), in Gemeinschaft mit J. Pfeiffer, eine Pianofortefabrik nach einem neuen Systeme. Das erste dieser Produkte war ein aufrechtstehendes Piano, welches P. *Harmonomelo* nannte und ein dreieckiges Piano, welche beide von einer Commission, die aus Cherubini, Mehul, Catel, Gossec und Jadin bestand, aufs günstigste beurtheilt wurden. Alle Verbesserungen, welche P. an der Construktion der Pianos einführte, zielten auf einen stärkeren Ton und die Flügelbauer waren gezwungen, ihm darin nachzueifern, um ihren Instrumenten den Vorrang zu erhalten, den sie als Concert-

instrument haben. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts ist P. derjenige, welcher den Wettstreit, der seitdem für die Verbesserung der Instrumente noch nicht aufgehört hat, angeregt, er nahm auch den ersten Platz so lange ein, bis Pape (s. d.) ihm denselben anfing streitig zu machen. 1814 trennten sich die beiden Compagnons und Pfeiffer construirte ein neues Instrument, das tragbar war, wie die Guitarre, allein es fand eben so wenig Verbreitung, wie die ähnlichen Erfindungen auf diesem Gebiet.

Peutinger, Conrad, ein grosser Philologe und Rechtsgelehrter, geboren zu Augsburg am 15. Octbr. 1465, war ein grosser Verehrer und Förderer der Kirchenmusik. Er verfasste eine interessante Vorrede zu der berühmten Motettensammlung von Grimmins und Wirsung, welche 1520 in Augsburg unter dem Titel: »*Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant*« erschien. P. starb am 28. Decbr. 1547 in Augsburg.

Peuerl, Paul, deutscher Componist, der im Anfange des 17. Jahrhunderts als Organist in Steyer in Oesterreich lebte. Draudius führt folgende Werke von ihm an: »Weltspiegel, das ist: Neue teutsch Gesänge von Freud und Leid« (Nürnberg, 1613, in 4°); 2) »Etliche Paduanen, Intraden, Galliarden, Couranten und Tänze, mit 4 Stimmen, auf allen Saiteninstrumenten zu spielen«.

Pevernage, André, ein ausgezeichneter niederländischer Musiker des 16. Jahrhunderts, der neuerdings durch Maldeghem's Sammlung: »*Trésor musical, Collection authentique de Musique*« (Bruxelles, 1865—1876) wieder zur gehörigen Geltung gelangt ist. Er war um 1543 zu Courtrai geboren und wurde zu Antwerpen an der Kathedrale Lehrer des Knabenchores. Er starb daselbst schon am 30. Juli 1591, erst 48 Jahre alt. P. nahm in Antwerpen eine hervorragende Stellung ein; er hatte in seinem Hause wöchentliche Aufführungen, in denen er vor versammelten Zuhöhern die besten Werke niederländischer, italienischer und französischer Tonsetzer zu Gehör brachte. Die Stadt suchte ihn dadurch zu ehren, dass sie ihm z. B. am 1. Febr. 1591 für das bei Plautinus gedruckte vierte Buch seiner fünf-, sechs- und achtstimmigen Chansons 50 Gulden verehrte. Seine zahlreichen Compositionen, die aus geistlichen und weltlichen mehrstimmigen Gesängen bestehen, sind zum grössten Theile herausgegeben von seiner Wittwe, geborene Maria Haecht, die ihren Mann auch durch einen Denkstein ehrte, der uns die Kunde über ihn bis heute erhalten hat (s. Fétis »*Biogr. univ.*«, Bd. VII, 18). Seine Werke sind verzeichnet in letzterem genannten Werke, sowie die in Sammelwerken vorkommenden in Eitner's »Bibliogr.« p. 780. Pevernage's Compositionen klingen ganz vortrefflich und sind wohl werth allgemein bekannt zu werden.

Pezelius, Johann, auch Pezel, ist in Oesterreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. 1672 trat er in ein Kloster seines Ordens in Prag, welches er jedoch im folgenden Jahre verliess. Er ging nach Bautzen und trat dort zur reformirten Kirche über. Hier wurde er, wie später in Leipzig, Direktor der Stadtpfeiferei und schrieb als solcher eine Reihe von Instrumentalwerken, welche für die Ausbildung des Orchesterstils höchst einflussreich wurden. Auf dem Titel eines seiner Werke nennt er sich selbst *Musical Instrumentalis Director*. Die Titel seiner besonders bemerkenswerthen Compositionen folgen hier: 1) »*Musica vespertina Lipsiaca*« (Leipziger Abendmusik), 1—5 Stimmen (Leipzig, 1669, in 4°). 2) »*Hora decima*, oder: Musikalische Arbeit zum Abblasen um 10 Uhr Vormittags, mit 5 Stimmen« (1669). 3) »Musikalische Arbeit zum Abblasen, bestehend in 40 Sonetten, mit 5 Stimmen« (Leipzig, 1670, in Fol.) 4) »Arien über die überflüssigen Gedanken« (Leipzig, 1673, in Fol.). 5) »Musikalische Seelenerquickungen« (Leipzig, 1675, 4°). 6) »Intraten à 4 nehmlich mit einem Cornet und drei Trombonen« (Leipzig, 1683, 4°). 7) »Fünfstimmige blasende Musik, bestehend in Intraten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigue als 2 Cornetten und 3 Trombonen« (Frankfurt, 1684, in 4°). 8) »*Musica curiosa Lipsiaca*, bestehend in Sonaten, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Allabreven, Intraten, Capricien, Branlen

etc. mit 1, 2, 3, 4 oder 5 Stimmen zu spielen« (Leipzig, 1686, in 4°). 9) »*Bicinia variorum Instrumentorum, ut à V. Cornet, Fl. Clarinis Clarino et Fagott. Cum appendice à 2 Bombardinis vulgo Schalmeyen et Fagotto*« (Leipzig, 1674, 1675 und 1682. 4°, auch 1678). 10) »*Delitiae Musicales* oder Lust-Musik, bestehend in Sonaten, Allemanden, Balletten, Garotten, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Stimmen, als 2 Violen nebst dem B. C.« (Frankfurt a. M., 1678, 4°). 11) *Opus Musicum Sonatarum praestantissimarum senis instrumentis instructum ut 2 V., 3 Violis et Fagotti adjuncto B. C.*« (Frankfurt a. M., 1686, Fol.), den Bürgermeistern der sechs Städte in der Ober-Lausitz dedicirt. 12) »Jahrgang über die Evangelia von drei, vier und fünf Vocalstimmen nebst 2, 3 und 4 Instrumenten« (Leipzig, 1678). Ausserdem zwei Schriften: »*Observationes musicale*« (Leipzig, 1683, 4°). »*Infelix musicus*« (1678). Wahrscheinlich ist, dass er nach seinem Leipziger Aufenthalt wieder nach Bautzen zurückgegangen ist. Ueber seine Verdienste um die Entwickelung des Orchesterstils siehe: »Reissmann: Allgemeine Geschichte der Musik«, Bd. II, p. 300 ff.; dort ist auch ein Instrumentalsatz von P. abgedruckt.

Pezoi, lat.: *pedestres*, s. Emmeleis.

Pezza (ital.), franz.: *Pièce* = Stück.

Pezzi concertanti (ital.), franz.: *Morceaux d'ensemble* = Concertstück.

Pf = Abkürzung für *piu forte*, *poco forte*, *pianoforte*.

Pfeife, ein tonerzeugendes Werkzeug, das in seiner einfachsten Gestalt im gewöhnlichen Leben, wie in verbesserter Form bei der Instrumentalmusik vielfach zur Anwendung kommt. Die kleinen Pfeifen, welche sich die Kinder aus der Weidenrinde schneiden, die Hunde-, Jagd-, Boots- oder Signalpfeifen sind, wie die Flöte, die Querpfeife oder die Orgelpfeife, nach denselben natürlichen Gesetzen construirt. Alle diese Pfeifen bestehen aus einer Röhre, in welche über einen Kern Luft geblasen wird, die aber sofort hinter dem Kern durch ein Windloch wieder ausströmt. Der Ton wird hier durch die schwingende Luftsäule erzeugt und die Höhe desselben durch die Zahl der Schwingungen ebenso bedingt, wie bei den Saiteninstrumenten. Eine in Schwingung versetzte Luftsäule von 8 Fuss Länge bringt einen Ton hervor, dessen Verdichtungssphären die Breite von 8 Fuss haben; die Verdichtungssphären einer 4 Fuss langen Luftsäule haben nur 4 Fuss Breite, die Schwingungen sind also doppelt so schnell, und der Ton ist deshalb um eine Octave höher. Der Ton einer 32füssigen Orgelpfeife macht in einer Sekunde 32 Halbschwingungen, die 8füssige 4mal so viel = 128, die 4füssige 8mal so viel = 256 Schwingungen. Auf die Besonderheit des Klanges ist das Material, aus welchem die Pfeifen gemacht werden, von wesentlichstem Einfluss. Ein kurzes Röhrchen aus Weidenrinde, aus der man zur Zeit des Saftes das Holz gelöst und herausgezogen hat, giebt, wenn man es platt gedrückt zwischen die Lippen nimmt und andrückt, einen schreienden, schnarrenden Ton. Indem die Hirten die langen Röhren aus Rindenstreifen mit einer Art Mundstück und Schalltrichter versahen, gewannen sie die Schalmey, die dann die Mutter eines zahlreichen Geschlechts von Blasinstrumenten wurde: der Bomharte oder Pommer, der Krummhörner, Racketten, Fagotte, Sordunen, Bassanelli und Schryari, aus denen dann wieder unsere Orchesterinstrumente, wie: die Clarinette und Oboe, das Fagott und Bassethorn hervorgingen; Flöte und Orgelpfeifen stammen direkt von jener ursprünglichen Naturpfeife ab, als deren veredelte Nachahmung sie erscheinen. (S. Orgel und die erwähnten Instrumente.)

Pfeifenbohrer, ein Hohlbohrer, mit dem die Röhrchen der Pfeifen gebohrt werden.

Pfeifenbank, Pfeifenbrett, Pfeifenhalter sind hölzerne, mit Löchern versehene und gewöhnlich aus Pappelholz verfertigte Brettchen. Dieselben ruhen an den vier Endpunkten auf kleinen sechskantigen Ständern. Sie stehen auf den Pfeifenstöcken (s. d.). Durch die Löcher der Pfeifenbank werden

die Pfeifen gesteckt, und werden letztere durch die Pfeifenbank aufrecht gehalten. Nur grössere Zinnpfeifen werden vermittelst Oesen nach oben an der Pfeifenlehne (s. d.) befestigt.

Pfeifenlehne ist eine 10 bis 13 Centim. starke Leiste, welche an beiden Enden in bestimmter Höhe über der Windlade befestigt ist. In dieselbe sind eiserne Stifte geschlagen, auf welche die grösseren Pfeifen vermittelst ihrer Henkel angehängt werden. Die Pfeifenlehnen der Prospektpfeifen sind mit halbrunden Einschnitten versehen. Die Einschnitte haben den Umfang des dahin bestimmten Pfeifenkörpers.

Pfeifenstock ist ein Stück Bohle von Eichenholz, in welches die Löcher zu den Pfeifen in eben der Weite und Ordnung gebohrt sind, wie in die Cancellen der Windlade. Diese Bohlenstücke werden auf die Windlade in der Weise aufgeschraubt, dass bei gezogener Schleife die Löcher der Schleife, Windlade und des Bohlenstückes genau zusammenfallen. Die Füsse der Pfeifen stehen mit ihren Oeffnungen genau in den Löchern des Bohlenstückes, so dass nun der Wind aus der Windlade direkt durch Schleife und Bohlenstück in den Pfeifenfuss dringen kann; geschieht dies, so sprechen die Pfeifen sofort an.

Pfeifenwerk, Pfeifwerk der sämmtlichen Pfeifen einer Orgel (s. d.).

Pfeifer hiessen ursprünglich die Musiker, welche die pfeifenähnlichen Instrumente bliesen, zum Unterschiede von den Trommlern, Paukern, Trompetern, Zinkenisten u. s. w. Bei der Zusammensetzung der Musikchöre in den Städten im Mittelalter bildeten sie den Hauptchor, die Streichinstrumente kamen erst viel später hinzu; die Trompeter aber waren die bevorzugten Musiker der Höfe und es bedurfte besonderer Privilegien, wenn die Städte ausser dem Thürmer noch Trompeter halten wollten. Daher hiessen jene Instrumentalchöre Stadtpfeifereien und der Name blieb ihnen, als auch die Messinginstrumente und die Streichinstrumente hinzukamen. Hieraus erklärt sich auch der Name

Pfeifergericht und

Pfeiferkönig. Bereits im 13. Jahrhundert hatten sich die Spielleute, die in den Städten sesshaft geworden waren, vereinigt, und bildeten zu Schutz und Trutz in Deutschland, Frankreich und England Innungen. Die älteste in Deutschland war die 1288 in Wien gegründete St. Nicolaibrüderschaft. Diese wählte in der Folge zu ihrem Schirmherrn den Erbkämmerer Peter von Eberstorff, der das Amt eines »Vogts der Musikanten« von 1354—1376 bekleidete und das Oberspielgrafenamt in Wien einrichtete (s. d.). Aehnliche Gerichtsbarkeiten bildeten sich in anderen deutschen Gauen, die aus der Mitte der Zunft den sogenannten »Pfeifferkönig« erwählte, welcher die Oberaufsicht über die ganze Brüderschaft führte und mit den Behörden in direkten Verkehr trat. Ihm lag ob, dafür zu sorgen, »dass kein spielmann, der sei ein pfiffer, trummenschläger, geiger, zinckhenbläser oder was der oder was die sonsten für spiel und khurtzweil treiben khennen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen, auch sonst zu offenen Dentzen, gesellschaften, gemeinschafften, schiessen oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye dann zuvor in die bruderschafft uff- und angenommen«. Später, im 17. Jahrhundert, wurde der Geigerkönig Führer der Brüderschaft und der »Pfeiferkönig« sein Stellvertreter. Jährlich wurde ein

Pfeiffertag abgehalten, an dem ein, aus einem Schultheiss, vier Meistern, zwölf Beisitzern (Zwölfer) und einem Weybel gebildeter Gerichtshof Streitigkeiten zu schlichten suchte und Vergehen untersuchte und mit Strafen belegte u. dergl. Auch die Zunft der Pfeifer erhielt sich bis in dieses Jahrhundert. Als letztes Mitglied lebte noch 1838 der Geiger und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy in Strassburg.

Pfeiffer, August, Dr. der Theologie und Superintendent in Lübeck. Er ist am 27. Octbr. 1640 in Lauenburg in Sachsen geboren und in Lübeck am 11. Januar 1698 gestorben. Ein von ihm verfasstes Buch: »*Antiquitates Hebraicae selectae*« (Leipzig, 1680, in 12°), enthält eine Abhandlung: »*De Neginoth*

aliisque instrumentis musicis Hebraeorum«. (Abgedruckt in: »*Opera philologica*« desselben Verfassers. Utrecht, 1704. 2 Th. in 4°. Ebenfalls in: »*Thesauro ant. sacrar.*« (T. XXXII p. 171 von Ugolini).

Pfeiffer, August Friedrich, am 13. Januar 1748 in Erlangen geboren, war Professor der orientalischen Sprachen, Bibliothekar und Hofrath. 1779 liess er eine Schrift drucken: »Ueber die Musik der Hebräer« in 4°.

Pfeiffer, Johann Philipp, Dr. der Theologie, geboren in Königsberg am 19. Febr. 1645 und gestorben am 10. Decbr. 1695, verfasste ein Werk: »*Antiquitatum graecarum gentilium sacrarum, politicarum, militarium, et oeconomicarum*« *libri IV* (Königsberg, 1689, und Leipzig, 1707, in 4°), in welchem lib. 2, cap. 64 Ansichten über die Musik der Alten enthalten sind.

Pfeiffer, J. M., deutscher Tonkünstler, der in Mannheim, später in London gegen Ende des 18. Jahrhunderts lebte. Von seinen Compositionen war die eine ihrer Zeit viel verbreitet: »*Il Maestro e lo scolaro o Sonata facile a 4 mani per il piano forte*«, es erschienen davon Ausgaben in Bonn, Hamburg, Hannover, Mainz und München. Seine übrigen Compositionen sind Claviersachen zu zwei und vier Händen, und kleine Concertstücke für Clavier, Flöte, Violoncell u. s. w.

Pfeiffer, Michel Traugott, in Würzburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, machte sich um die Realisirung der Pestalozzi'schen Gesangsbildungslehre verdient, indem er den Unterricht in dem Institut zu Yverdun 1804 darnach einrichtete. P. hatte eine Methode gefunden, den Schülern die Auffassung der Anfangsgründe der Musik zu erleichtern, welche Nägeli in einer Schrift näher darlegte: »Die Pestalozzi'sche Gesangsbildungslehre nach Pfeiffer's Erfindung«. Später ist auch unter Pfeiffer's und Nägeli's Namen ein Werk für die Volksschulen erschienen unter dem Titel: »Musikalisches Tabellenwerk für Volksschulen zur Herausbildung für den Figuralgesang« (Zürich, 1828).

Pfeiffer, Oscar, geboren am 27. Octbr. 1828 in Wien, gewann daselbst seine Ausbildung zu einem vortrefflichen Pianisten bei A. Halm. In den Jahren 1845—1867 machte er erfolgreiche Kunstreisen in Russland, Deutschland, Italien, Frankreich und Amerika. 1864 vermählte er sich mit der trefflichen Sängerin G. Altieri in Rio Janeiro, wo er von da an seinen Wohnsitz nahm. Von seinen Compositionen sind mehrere für Pianoforte gedruckt.

Pfeiffer, Wilhelm Ludwig, geschätzter Musiklehrer und Componist in Berlin, ist 1820 daselbst geboren, als der Sohn des Geh. Legationsraths F. A. Pfeiffer; er genoss Musikunterricht bei Bargiel und Pax und später bei Rungenhagen und A. W. Bach. Mehrere Jahre hindurch leitete er einen Gesangverein. Von seinen Compositionen sind mehrere geistliche Chorwerke, Lieder und Clavierstücke veröffentlicht.

Pfendner, Heinrich, Organist der Kathedrale in Würzburg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war geboren zu Hollfeld in Bayern. Er hat sich durch eine Sammlung von Motetten, in drei Büchern, bekannt gemacht, welche den Titel führen: »*Motectarum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque vocibus concinendarum liber primus. Henrici Pfendneri Holvendensis reverendissimi et illust. principis ac Domini D. Philippi Adolphi episcopi Virceburgensis, Franciae orientalis ducis organista. Virceburgi, typis ac sumptibus Joannis Volinari*« (1623, in 4°). Das zweite Buch erschien unter demselben Titel 1624, das dritte 1625.

Pfenninger, Johann Conrad, war Prediger an der St. Peterskirche in Zürich, woselbst er am 15. Novbr. 1747 geboren wurde und wo er 1792 starb. Ein Manuscript von ihm wurde nach seinem Tode herausgegeben unter dem Titel: »Briefe an Nicht-Musiker, über Musik als Sache der Menschheit« (Zürich, 1792, gr. in 8°. 140 S.).

Pfisterer, K. L., ist in München geboren und lebte 1832 als Organist in Vevay. Er hat publicirt: 1) »Deutsche Messe für den heilgen Ostertag für eine Stimme und Orgel« (Op. 9. München, bei Sidler). 2) »Deutsche Messe für

eine Stimme und drei Stimmen ad libitum mit Begleitung von zwei Violinen, zwei Clarinetten, zwei Hörnern, Contrabass und Orgel« (Op. 10. München). 3) »Sechs deutsche Gesänge für die heilige Woche für vier Stimmen und Orgel«.

Pfleger, Augustin, deutscher Musiker, war gegen 1665 Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen. Man hat von ihm: »*Psalmi, Dialogi et Motettae*« (Dresden, 1664), und im Manuscript: »*Bicinia et Tricinia in parochias dominicas et festivales*«.

Pfreumder, Johann Christoph, Cantor in Heilbronn am Anfange des 17. Jahrhunderts, liess eine kleine Abhandlung drucken unter dem Titel: »Richtige Unterweisung zur Singkunst« (Strassburg, 1629, zwei Blätter in 8°).

Pflughaupt, Robert, ein trefflicher Pianist, ist am 4. Aug. 1833 in Berlin geboren und studirte bei Professor Dehn die Composition. Hier machte er auch die Bekanntschaft seiner Frau, einer Russin, die ihn veranlasste, nach Petersburg zu gehen. Hier nahm er bei Adolph Henselt Unterricht, verheiratete sich 1854 und ging mit seiner Gattin 1857 nach Weimar, um noch bei Liszt weiter zu studiren. 1862 siedelte er sich in Aachen an, wo er einige Jahre darauf starb.

Pflughaupt, Sophie, Gattin des Vorigen, Tochter des russischen Generals Stschepin, geboren 1834 in Dünaburg, bildete sich unter Gerke und Adolf Henselt zu einer trefflichen Pianistin aus, die mit ihrem Gatten Concertreisen erfolgreich unternahm. Sie starb am 10. Novbr. 1867 in Aachen.

Pfropfschraube heisst die, in dem oberen Theil, dem Mundstück der Flöte, befindliche Schraube, mit welcher der Pfropfen zur Regulirung der Stimmung bewegt wird.

Pfund, Ernst Gotthold Benjamin, wurde am 17. Juni 1806 als der Sohn eines Cantors in Dommitsch geboren. In seinem sechsten Jahre lernte er das Trommeln und im achten das Paukenschlagen; dann kamen in seinem neunten und zehnten Jahre Horn und Flöte an die Reihe und endlich auch noch Trompete und Posaune. 1820 ging er als Schüler des Gymnasiums nach Bautzen und bezog 1827 die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren. Allein nach beendigtem (vierjährigem) Studium erwählte er die Musik zu seinem Lebensberuf. Er studirte bei seinem Onkel Friedrich Wieck dessen Unterrichtsmethode, wurde Clavierlehrer und vertrat die Chorführerstelle am Leipziger Stadttheater. Durch Mendelssohn wurde er dann als Paukenschläger für das Leipziger Gewandhausorchester gewonnen, und er erwarb sich bald den Ruf als des ausgezeichnetsten Paukenvirtuosen. Er veröffentlichte auch ein Werk über die Kunst des Paukenschlagens.

Pfundnoten heissen die Mönchsnoten, die grossen viereckigen Noten, mit denen die Missales und die Stimmbücher des 15., 16. und 17. Jahrhunderts geschrieben sind.

Phalèse, Pierre, lat. Phalesius, berühmter Buchdrucker und Musikverleger, wurde gegen 1510 in Löwen als Sohn einer im Ansehen stehenden Familie geboren, deren flamändischer Name Van der Phaliesen war. Er, Pierre Van der Phaliesen oder Phalesius, verband sich zunächst 1550 mit Marlin Raymakers oder Rotarius zur Herausgabe von Musikwerken, und Renier Velpen oder Renerius Velpius, Buchdrucker in Löwen, arbeitete für sie. Das erste von ihnen herausgegebene Werk ist folgendes: »*Carminum que chely vel testitudine canuntur etc. Lovanii apud Petrum Phalesium bibliopolam, anno MDXLVI*«, auf der letzten Seite: »*Lovannii. Ex officina Servatii Zassensi Diestensis, anno* 1546«. Hierauf erhielt er ein Privilegium auf drei Jahre. Bis 1556 wurden die von Phalèse edirten Werke von verschiedenen Druckern in Löwen hergestellt, zu welcher Zeit er aber eine eigene Druckerei einrichtete. Das erste aus seiner eigenen Presse hervorgegangene Werk ist: »*Missa cum quatuor vocibus. Ad imitationem cantilenae Miserivorde, conlita. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii ex typographia Petri Phalesii bibliopol. MDLVI*«. Es gingen noch mehr Werke des belgischen Componisten Clément non papa

aus dieser Druckerei hervor, ferner: eine köstliche Sammlung »*Magnificat*« von Guerrero, 1563, gr. in fol. Dreistimmige Motetten und Gesänge von Gérard Turnhout: »*Sacrarum ac aliarum cantionum trium vocum*« (1569). Eine andere Sammlung: »*Praestantissimorum divinae musices auctorum Misae decem, quatuor, quinque et sex vocum*«, in fol. (1570). »*Sacrarum cantionum quinque et octo vocum*« von Jean de Castro (1571). Eins der letzteren Werke könnte das folgende sein: »*Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a* 4 *voci. Lovanii apud Petrum Phalesium* (1587). Im J. 1572 associirte er sich mit Bellère in Antwerpen, ohne dass einer von Beiden seinen Wohnort verliess oder den Mittelpunkt seines Geschäfts aufgab, wovon die Titel mehrerer Bücher Zeugniss geben, wie z. B.: »*Een duytsch Musyckboeck daerinne begrepen syn vele schoone liedekens met vier, met vyf ende zes partyen*« (Lot Löwen, by Peeter, Phalesius, ende t'Antwerpen by Jan Bellerus, 1572). Das Todesjahr des Phaliesen, oder wie er sich französirt nannte, Phalés ist nicht bekannt.

Phalése, Pierre, Sohn des Vorigen, geboren in Löwen, erlernte die Buchdruckerkunst und den Handel in seines Vaters Officin und etablirte sich zu Antwerpen im J. 1579, woselbst er sich mit Bellère associirte. Eine der ersten Ausgaben dieser gemeinschaftlichen Firma war »*Tot Jan Bellerus ende Peeter Phalesius*, 1582, *petit oblong.*« Ferner: »*Musica divina di XIX autori illustri etc.*« (In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero, 1583, in 4°). Dies Buch enthält Musikstücke von den Belgischen Componisten Faignent, Orland de Lassus, Jean de Macque, Philipp de Monte, Cyprian de Rore und Giacches de Wert, und, zum ersten Mal in Belgien, von den italienischen Tonsetzern Conversi, Ferabosco, Ferretti, Andr. Gabrieli, Manenti, Nanini, Palestrina, Striggio, Vespa u. s. w. Später wurden die Pressen von Phalése überwiegend von den Italienern, die immer mehr Eingang fanden, beschäftigt. Der Name Bellère erlosch im J. 1589, wogegen der des Phalése, obwohl auch er 1617 starb, noch der Firma erhalten blieb. Seine Tochter führte die Druckerei bis 1650 fort. Das erste Werk, welches sie herausgab, führt den Titel: »*Cantici novi a due voci con basso per l'organo* 1618, *Magdalena Phalesio nella tipografia Phalesia*«. Sie starb in hohem Alter, doch wussten auch deren Erben die berühmte Firma noch lebendig zu erhalten. Es existirt vom J. 1669 folgende Ausgabe: »*Sinfonie boscarecie a violino solo e basso, di Marco Uccellini; Anversa, presso i Heredi di Pietro Phalesio, al Ré David*« (1669, in 4°).

Phantasie ist das Geistesvermögen des Vorstellens oder der Einbildungskraft; es ist entweder receptiv, indem es von aussen angeregt wird, oder produktiv, indem es selbstthätig ohne eine bestimmte äussere Anregung Bilder erzeugt. Die Phantasie wird somit der eigentliche Boden, aus welchem das Kunstwerk hervortreibt. Die schaffende Thätigkeit des Künstlers ist keine andere, als dass dieser zunächst in seinem Innern, mit seiner Einbildungskraft ein Bild erschafft und dies dann in dem betreffenden Material: Farbe und Licht, oder Sandstein, Metall, Stein und Mörtel, Wort oder Ton treu nachbildet. Das Bild kann von aussen angeregt, oder durch die freie schaffende Thätigkeit der Phantasie des Künstlers erzeugt sein. Im ersteren Falle finden wir die Kunst auf gleichem Boden mit der Wissenschaft, aber von hier aus schon scheidet sich ihre Thätigkeit; während jene ihren Gegenstand mit dem Verstande erfasst, und ihn in seine kleinsten Bestandtheile zerlegt, um bis auf den Urgrund seiner Existenz zu gelangen, überliefert ihn die Kunst der Phantasie, damit diese ihn von allem Endlichen seiner Existenz loslöst und ihn in höchster Vollkommenheit darstellt. Die Wissenschaft trennt und zergliedert, die Kunst eint und verbindet das Getrennte. Jener ist das Wissen von den Dingen Hauptsache; sie sucht die gewonnenen Vorstellungen zu begründen und zu zerlegen und mit Hilfe des Verstandes weiter zu verfolgen. Auch für die künstlerische Darstellung ist ein solches Erkennen durch bewusste Anschauung erste Voraussetzung; allein das Erkannte wird dann von der Phantasie aufgenommen und erhält zumeist durch diese die Bedingungen der künstlerischen

Form. Für die Wissenschaft wird die Wahrheit, für die Kunst die Schönheit zum höchsten Ziele der Darstellung, und hier namentlich wird das verschiedene Verhalten von Phantasie und Verstand für die Werke der Wissenschaft und der Kunst von entscheidendem Einfluss.

Die Wissenschaft fasst die Dinge auf und stellt sie dar wie sie sind; die Kunst dagegen, wie sie dem ästhetischen Sinn des Künstlers erscheinen. In seiner Phantasie gestaltet dieser sie um und giebt dem nur zeitlich Wahren die Bedeutung des ewig Wahren, indem er die Gegenstände der künstlerischen Darstellung aus ihrer endlichen Existenz befreit und sie in die höhere Sphäre der Idee erhebt. Zwar giebt es ein Naturschönes, und einzelne Künste, wie Skulptur und Malerei und in gewissem Sinne auch die Architektur, finden in der Natur schon die Objekte ihrer Darstellung, aber nicht als zu kopirendes Vorbild, sondern als Stoff, der in der Phantasie des Künstlers so umzuformen ist, dass er die Bedingungen des ideal Schönen gewinnt. Unter Ideal ist aber nicht das subjektive Gebilde einer überschwänglichen Phantasie, sondern die Summe der Ideen zu verstehen, welche die leitenden und wesentlichen des ganzen Lebens sind. Der Maler und Bildhauer, der nur ein photographisches Abbild seiner Gegenstände giebt, hat kein Kunstwerk im höheren Sinne geschaffen. Dies erfordert, dass er die ganze Wesenheit seines Darstellungsobjekts erfasst, welche sich ihm nur durch schärfste Beobachtung in einer Reihe kleiner Einzelzüge offenbart, die er dann in seiner Phantasie zu einem einheitlichen Bilde vereinigen muss. Er folgt dabei den Bahnen der Wissenschaft, denn deren Aufgabe ist es ja, Gestalten und Thatsachen in die äussersten kleinen Einzelheiten zu zerlegen, den Schleier zu lüften, der über Personen und Ereignissen liegt, die inneren treibenden Mächte darzulegen. Damit aber giebt sie dem Künstler die Voraussetzungen, unter denen er dann in seiner Phantasie Gestalten und Thatsachen neu construirt nach den einzig gültigen Gesetzen der poetischen Gerechtigkeit und künstlerischen Schönheit. Damit kommt er in die Lage, Natur und Geschichte corrigiren zu müssen. In seiner Phantasie entstehen so Gestalten und Ereignisse, wie sie nach unveränderlichen Gesetzen und nicht nur unter den tausend Zufälligkeiten und Nichtigkeiten der endlichen Welt sich entwickeln und in Wirklichkeit in die Erscheinung treten. Die ganze organische Welt wird in der Phantasie des Künstlers somit erst für die künstlerische Darstellung zurecht gemacht. Das Drama ist nicht nur scenisch dargestellte Geschichte in nackter Wirklichkeit, diese ist ziemlich werthlos, wenn dabei nicht zugleich die edelen Gesetze der sittlichen Weltordnung zur Erscheinung kommen. Nicht verschönern oder willkürlich verändern darf der Dichter historische Ereignisse und Personen, aber er muss diese nach den Anforderungen jener sittlichen Weltordnung hinstellen. Idealisiren heisst nicht verschönern und nach Willkür verändern, sondern in consequenter Entwickelung der treibenden Ideen gestalten. So nur, indem die Phantasie sich ihrer bemächtigt und nach ästhetischen Gesetzen umgestaltet, wird die Welt der Wirklichkeit zum ergiebigen Gebiet für künstlerische Darstellung.

Neben dieser mehr reproduktiven, also nachbildenden Thätigkeit, entwickelt die Phantasie aber auch eine produktive, selbständig schöpferische. Sie bevölkert Wasser und Luft, die Tiefen und Höhen der Erde mit Wesen, die sonst nicht existiren, nur in der Phantasie Leben erhalten und gewinnt damit eine neue, eine Phantasiewelt, in der gute und böse Geister, Dämonen und Engel, Kobolde und Elfen, Nixen und Drachen, Riesen und Zwerge walten und sich Einfluss auf den Gang der Wirklichkeit des Lebens zu verschaffen suchen, um hier zu fördern und Segen zu spenden oder Verwirrung und Schaden anzurichten. Aus dieser Thätigkeit der Phantasie gewinnt namentlich die Tonkunst ihre günstigsten Darstellungsobjekte. Im Ton hat sie ein durchaus körperloses Material für ihre Darstellung und sie wird dadurch direkt auf die Welt der Innerlichkeit hingewiesen, ebenso wie die Dichtkunst. Allein für diese wird

noch ein besonderer Process nothwendig, um ihr das Darstellungsmaterial zu schaffen. Der Ton wird zum Wort verdichtet, mit welchem die Poesie zugleich in die Realität der Begriffswelt geführt wird. Die Tonkunst dagegen verarbeitet den Ton in seiner ursprünglichen gegenstandslosen Erscheinungsform als passendstes Material für die Darstellung dieser Welt der Phantasie. Unmittelbarer als Licht und Farbe, Mörtel und Sandstein, oder Erz, wirkt der Ton auf die Phantasie ein; der von fern her erklingende Glockenton erweckt in ihr die Vorstellung einer andächtig betenden Gemeinde, der Klang von Hörnern und Schalmeien das rege Leben in Wald und Flur, die einfachsten Trompetensignale führen sie in Jagd- oder Schlachtgewühl. Allerdings ist es hier das Elementarische der Musik, Klang und Bewegung, was wirkt, aber diese Wirkung selbst schon ist eine ideale, weil sie gegenstandlos ist. Diese Naturgewalt des Tons wird durch das künstlerische Schaffen durchaus nicht aufgehoben, sondern sie bildet vielmehr die eigentliche Grundlage desselben. Der Künstler operirt allerdings zunächst mit dem abstrakten Ton, aber die Figuren haben doch nur Bedeutung für ihn, als sie zugleich auch Klangfiguren sind und nur so weit es ihm gelingt, diese Naturgewalt sich dienstbar zu machen, kommt das Angeschaute zu äusserer Existenz im Kunstwerk, welches beim Hörer den gleichen Vorgang in seiner Phantasie hervorruft, der ihm seine Entstehung verdankt. Das höhere, das sittliche Interesse, welches der gebildete Geist beim Genuss des Kunstwerks empfindet, besteht lediglich darin, dass dieser jene Naturgewalt nicht nur auf sich wirken lässt, sondern dass ihm zugleich durch die Besonderheit ihres Waltens auch das Bewusstsein von der Idee vermittelt wird, welche jene aufbot und wirken lässt.

Es gilt dies in erster Reihe von dem Instrumentalton, an dessen Erzeugung nicht, wie beim Vocalton, Gefühl und Empfindung direkt betheiligt sind. Zur Erzeugung des Gesangtons ist bekanntlich dem Menschen das Organ, die Singstimme gegeben, und die mit ihm erzeugten Töne sind zuerst Naturlaute der Freude und des Schmerzes. Der Gesangton ist das unmittelbare Produkt innerer organischer Bewegung und weil diese wiederum natürliche Folge innerer Bewegung der Seele ist, so muss der Gesangton auch als Ausdruck dieser Bewegung gelten. Der Grad der inneren Erregung bestimmt den Grad der Spannung der Stimmbänder und dadurch die Höhe des Gesangtons, der Rhythmus aber hält gleichen Schritt mit den vorwärts treibenden oder rückhaltenden Pulsschlägen des Herzens. Bei einem ruhig gleichmässigen Verlauf geistiger Bewegung bleiben auch die Stimmbänder in normaler Spannung und der hervorgerufene Gesang bewegt sich in den mittleren Lagen des Organs in gleichmässigen bequemen Intervallen und ruhigen Rhythmen. Die freudigere Erregung des Gefühls lässt auch den Gesang in lebhaftere Bewegung kommen, das erhöhte und gesteigerte Leben geistiger Kraft verursacht auch eine Erhöhung der Spannung der Stimmbänder; der Gesangton erhebt sich in die höheren Lagen des Organs und jenes erhöhte Leben theilt sich ihm in lebendigeren Rhythmen und in weiteren Intervallenschritten mit. Der Schmerz hält das innere Leben gebunden und gehemmt, die Spannung der Stimmbänder vermindert sich, der Gesang tritt in die tieferen Lagen des Organs und bewegt sich in engeren Intervallen und in schleppenden Rhythmen. Hierbei bleibt die Phantasie zunächst unbetheiligt, der Vocalton ist ausschliesslich das Produkt innerer Bewegung, der Ausdruck für Gefühl und Empfindung. Bei seiner Verwendung zum Kunstwerk dagegen tritt auch die Phantasie in vollste Thätigkeit. Die Dichtung wendet sich in erster Reihe an diese und durch sie zuerst erfasst der nachdichtende Componist ihren Inhalt; indem er sich die Situation vergegenwärtigt, aus welcher das Gedicht hervortreibt, gelangt er in die Stimmung, der er dann in seiner Musik Ausdruck giebt. In ähnlicher Weise gewinnt auch die Empfindung Antheil an jener Musik, der Instrumentalmusik, welche vorwiegend dem erträumten Reich der Phantasie angehört. Seine Gestalten und Bilder, die Vorgänge innerhalb desselben, treten uns nur in

sofern näher, als sie auch unsere Empfindung anregen, sich an unser Gefühl wenden.

So erscheint die Phantasie als der eigentliche Grund und Boden, aus welchem das Kunstwerk hervortreibt und auf der grösseren oder geringeren Bedeutung, welche sie für die Gestaltung des musikalischen Kunstwerks gewinnt, beruht nicht nur die Scheidung in bestimmte Formen desselben, sondern auch die Entwickelung der Kunst in unterschiedenen Richtungen. Oper und Oratorium sind dadurch einzig und allein geschieden, dass dieses nur für die Phantasie construirt ist, während die Oper die äussere Schaustellung zu Hilfe nimmt. Die Vorgänge, die hier auch dem äusseren Auge vorgeführt werden, überlässt das Oratorium der Phantasie zu ergänzen, die Musik gewinnt bei ihm daher ganz andere, höhere Bedeutung, wie bei der Oper. Sie muss viel umständlicher schildern und darlegen, um der Phantasie das möglichst treue Bild zu vermitteln, während sie bei der Oper auf den knappsten Ausdruck beschränkt bleiben muss, um nicht den raschen dramatischen Verlauf zu stören. Weil die ganze Handlung uns durch Aktion, Dekoration und Kostüm vorgeführt wird, kann die begleitende Musik nicht die Ausdehnung gewinnen, wie bei jenen oratorischen Darstellungen dramatischer Begebenheiten, bei welchen die äusseren Sinne unbeschäftigt bleiben und jene Hebel der äusseren Darstellung durch die Musik ersetzt werden müssen, damit die Vorgänge im Ganzen wie im Einzelnen dem inneren Sinn vermittelt werden, so dass sich in unserer Phantasie die ganze Handlung in folgerichtiger Consequenz abspielt. Weiterhin erfordert, wie erwähnt, auch die Instrumentalmusik eine grössere Betheiligung der Phantasie, sowohl an der Schöpfung, wie am Genuss des durch sie dargestellten Kunstwerks, als die Vocalmusik. Diese wendet sich im Wort an die Begriffswelt und erlangt daher leichter Verständlichkeit. Die Instrumentalmusik dagegen ist wieder hauptsächlich für die Phantasie, die inneren Sinne berechnet, wenn sie auch durch Aufnahme von Naturlauten und bestimmte Formen, wie Tanz und Marsch, Signale und Glockenklang an die reale Welt zu erinnern vermag. Sie muss auch in solchen Fällen vornehmlich von den inneren Sinnen durch die Phantasie aufgenommen werden.

Dem entsprechend erfolgt auch der Entwickelungsgang der Musik. Die Jahrhunderte hindurch, in denen sie ausschliesslich durch den Gesang beherrscht wird, als altkatholische Kirchenmusik hat die Phantasie wenig Antheil. Gefühl und Verstand sind ihre hauptsächlichsten Erzeuger und Förderer. Es bilden sich die künstlichen, wunderbar verschlungenen Formen, welche allerdings den himmelanstrebenden christlichen Domen gleichen, aber nur, weil sie aus derselben Anschauung heraustreiben, nicht etwa als bewusste Nachahmungen derselben. Erst mit dem Erwachen und herrlichen Aufblühen des Volksliedes gewinnt die Phantasie entscheidenderen Antheil an der Gestaltung des Kunstwerks; mit grösserer Selbständigkeit indess erst in der selbständigeren Ausbildung der Instrumentalmusik. Als Begleitung, in Vor- und Zwischenspielen tritt sie zum Vocalen hinzu, um namentlich für die Phantasie den Inhalt zu erläutern und dadurch dem Verständniss näher zu legen. Es lösen sich dann die selbständigen Orchesterformen los, unter Anleitung und dem nachahmungswerthen Vorgange des Marsches und der Tanzformen. Diese knüpfen an bestimmte äussere Vorgänge an, die sie begleiten und deren Bewegungen sie regeln und es lag zu nahe, die Formen allmälig zum Träger eines besonderen phantastischen Inhalts zu machen, so dass diese Vorgänge romanhaft erweitert, nur für die Phantasie construirt werden, ohne die äussere Darstellung. Wie daraus sich die grossen selbständigen Instrumentalformen entwickelten, in denen die grossen Meister uns einen so gewaltigen Inhalt vermitteln und wie eine bestimmte Richtung, die sogenannten Romantiker, die phantastische Traumwelt selbst zum Darstellungsobjekt für die in blendendem Glanz strahlenden Instrumentalwerke machten, ist hier nicht weiter zu erörtern, um so weniger, als es in den besondern Artikeln ausführlich geschieht.

Phantasia, Phantasie, *Fantasia*, *Fantaisie*, eine Art Tonstück, das ohne formlos zu sein, doch keine bestimmt ausgeprägte Form hat. Wie schon der Name andeutet, ist es mehr ein Produkt der fesselos schweifenden, als der, bestimmte Vorgünge und Bilder schaffenden Phantasie. Diese gelangt dabei zu Figuren und Gruppen und zu erkennbaren Vorgängen, denn nur so wird sie sich selber bewusst und überhaupt produktiv, aber diese stehen nicht in so engem organischem Zusammenhange, dass eins das andere nothwendig bedingt. Die Phantasie erzeugt Bild um Bild, aber sie schweift von einem zum andern, ohne einen sicher erkennbaren Zusammenhang herzustellen. Sie nimmt wohl auch bestimmte Vorgänge und Bilder, die sie weiter verfolgt, aber nicht mit der Logik consequenter Entwickelung, nicht so, dass der eine Satz nothwendig den anderen bedingt. So haben unsere grossen Meister die Phantasie als Tonstück aufgefasst. Joh. Seb. Bach verwendet in seinen Phantasien für Orgel und Clavier selbst die künstlichsten, fest in einander gefügtesten Formen, aber diese sind unter einander eben so lose verbunden, wie die Bilder in seiner schöpferischen Phantasie. Beethoven nennt seine Sonaten (op. 27) *quasi Fantasia*, weil die einzelnen Sätze, obgleich festgefügt, nicht in solch engem Zusammenhange stehen, wie bei seinen andern Sonaten. Dasselbe gilt von den Schubertschen Phantasien, die eine Fülle von blendenden Bildern enthalten, welche im buntesten Wechselspiel einer lebhaften, mächtig angeregten Phantasie an uns vorüberziehen. In diesem Sinne gewinnt diese Form durchaus künstlerische Bedeutung und ist selbst die Orchesterphantasie vollständig gerechtfertigt. Ein Muster der Form ist Beethoven's Phantasie für Clavier, Chor und Orchester, in der Clavier und Orchester ein schwelgerisches Spiel mit phantastischen Bildern ausführen, bis der Chor endlich alle in einem gemeinsamen Punkte vereinigt. Das freie Phantasiren war in früherer Zeit eine, von den Virtuosen öffentlich ausgeführte besondere Kunstfertigkeit. Für die Organisten ist sie es heute noch. Diese sind veranlasst, durch freie, im Moment der Ausführung improvisirte Präludien den Gottesdienst einzuleiten und durch Postludien die Gemeinde aus der Kirche hinauszuleiten, und sie wählen hierzu nicht selten, wenn sie es im Stande sind, die strengeren Formen der Fuge. Die improvisirten Präludien, mit welchen der, den Gesang begleitende Clavierspieler die betreffenden Gesangswerke einleitet, sind von untergeordneter Bedeutung, da sie hauptsächlich nur ausgeführt werden, um den Sänger in der betreffenden Tonart heimisch zu machen. Wohl meist nach dem glänzenden Muster Beethovens, der bekanntlich durch seine freien Fantasien die Bewunderung der hocharistokratischen Kreise Wiens fast mehr erregte, als durch seine gigantischen Compositionen, wurde es Sitte bei den Claviervirtuosen, über gegebene Themen freie Phantasien zu improvisiren und noch Mendelssohn fügte sich dieser Sitte in der ersten Zeit eines öffentlichen Auftretens als Clavierspieler in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts. Jetzt ist sie, und mit Recht erloschen.

Auch die Cadenz bei den Concerten für Clavier und andere Instrumente war zum Theil noch für diese Improvisationen bestimmt. Allerdings sollte sie dem Virtuosen zunächst Gelegenheit geben, die besonders starken Seiten seiner technischen Fertigkeit zu zeigen, dabei aber sollte er auch in den Cadenzen beweisen, wie weit seine Erfindung reicht und seine theoretischen Studien gelangt sind. Nachdem die Cadenz in neuerer Zeit zu einem ideell bedeutsameren Theil der Concertform geworden ist, hat die freie improvisirte Phantasie auch hier keinen Raum mehr. Sie hat im Grunde genommen auch wenig ästhetische Berechtigung als öffentliche Kunstleistung; wie alle Improvisationen, gehört sie in die stillen Räume des Hauses. Das rein objekt- und ziellose Spiel der Phantasie hat ungemein viel Reiz für den schaffenden Künstler und es ist auch für den verständnissvollen Hörer von unendlichem Genuss es zu beobachten. Aber auf den Markt versetzt, in die Concertsäle unserer Tage, wird es nur zu leicht zur Gaukelei, im besten Falle Spielerei mit erborgten, nervenreizenden Klangeffekten.

Phantasir-Maschine, s. Melograph.

Phanty, Musikdirektor, seit 1794 Kapellmeister in Schleswig; brachte dort zwei seiner Opern: »Dr. Faust's Leibgürtel« und »*Don Silvio de Rosalva*« zur Aufführung.

Phemĭos, *Φήμιος*, Sohn des Terpios, war der Sänger, welcher den Freiern der Penelope im Hause des Odysseus sang und von diesem begnadigt wurde, weil er dies nur gezwungen gethan hatte (»Hom. Od.« I. 154, 22, 330 ff.). Nach Herodot liess er sich in Smyrna als Musiklehrer nieder und heiratete die Mutter Homers, den er erzog.

Philagius, Carolus, mit dem italienischen Namen Filago, war in Bovigo im Anfange des 17. Jahrhunderts geboren. Er war Organist an der Kirche in Parma. Man kennt von ihm »*Sacrarum cantionum duarum, trium, quatuor, quinque et sex vocum liber tertius. Ex quibus aliquot instrumentis musicis concinuntur. Carolo Philago Rodigino in cathedrali Parmensis organista auctore. Cum basso ad organum*« (Venetiis, apud Barth. Magni. 1619, in 4°).

Philalethes, s. Rebs.

Philammon, *Φιλάμμων*, thrakischer Sänger des apollonischen Reiches, der den Delphiern gegen die Phlegyer zu Hilfe kam und im Kampfe gefallen sein soll. Man schreibt ihm die Bildung der Jungfrauenchöre zu, welche die Geburt der Leto und ihrer Kinder besangen. Er wird ein Sohn des Sängers Chrysothemis, oder des Apollon und der Chione genannt und Vater des Thamyris und des Eumolpos.

Philidor, François André Danican, französischer Operncomponist, das berühmteste Mitglied einer Musikerfamilie, deren Angehörige während eines vollen Jahrhunderts als Componisten und Instrumentalisten am französischen Hofe wirkten. Sein Vater, Anne Danican P., hatte sich schon früh mit Erfolg als Balletcomponist versucht, wurde 1722 als Violaspieler in der Kapelle Ludwigs XV. angestellt und ist bemerkenswerth als Gründer des *Concert spirituel*, d. h. des ersten, der reinen Instrumentalmusik gewidmeten Concertinstitutes in Paris. Diese Concerte wurden auf Grund eines königlichen Privilegiums am Ostersonntag 1725 in einem Saale des Tuilerien-Schlosses eröffnet und im J. 1728 gegen eine glänzende Entschädigung an ihren Gründer von der königlichen Akademie der Musik übernommen. Inzwischen war demselben ein Sohn geboren (in Dreux, im Departement Eure, am 7. Septbr. 1726), der Obengenannte, welcher bestimmt war, einer der Schöpfer der französischen komischen Oper zu werden. Der jüngere P. wurde im Alter von zehn Jahren unter die Pagen der königl. Musik in Versailles aufgenommen, wo er sich im Gesang und unter der Leitung Campra's in der Composition ausbildete. Nach Vollendung seiner musikalischen Erziehung wendete er sich nach Paris, wo er Anfangs genöthigt war, durch Unterrichtgeben und Notenabschreiben seinen Unterhalt zu verdienen. Um diese Zeit begann er auch, sich seiner Neigung zum Schachspiel hinzugeben, wozu ihm die Natur eine so seltene Befähigung verliehen hatte, dass er mit der Zeit der geschickteste Schachspieler in Europa wurde, und als solcher die gleichen Triumphe feiern konnte, wie als Componist. Bezüglich der Umstände, unter denen diese Begabung sich zuerst äusserte, berichtet sein Biograph Lardin (»*Philidor peint par lui-même*«) »die Musiker der königl. Kapelle in Versailles hatten die Gewohnheit, während sie auf die Ankunft des Monarchen zur Messe warteten, sich die Zeit mit Schachspiel zu vertreiben, und P. pflegte mit Aufmerksamkeit ihr Spiel zu verfolgen. Als eines Tages ein älterer Musiker zu früh gekommen war und sich beklagte, keinen Genossen für sein Spiel zu finden, bot sich P. dazu an, was natürlich von Seiten eines zehnjährigen Knaben Anfangs die Heiterkeit des Andern erregte. Nachdem jedoch dieser auf das Anerbieten eingegangen war, wandelte sich sein Spott bald in Erstaunen, welches mit jedem neuen Vortheil, den sein Gegner über ihn errang, zunahm und sogar in Aerger überging, so dass P. in dem Moment, wo er seinen Mitspieler matt setzte, es für gerathen fand, sich

durch schleunige Flucht den etwaigen nachtheiligen Folgen seiner Kühnheit zu entziehen«.

Der Umstand, dass P. volle sechzehn Jahre von seiner Entlassung aus der Kapelle des Königs bis zum Erscheinen seiner ersten Oper fast ausschliesslich der Kunst des Schachspieles gewidmet hat, ist für die Charakteristik des Componisten merkwürdig genug, um diese Seite seiner Thätigkeit etwas näher ins Auge zu fassen. Schon im Alter von achtzehn Jahren hatte er keinen Rivalen mehr, denn von dieser Zeit an hat Niemand eine Partie gegen ihn gewonnen. Mit zweiundzwanzig Jahren verfasste er eine Abhandlung unter dem Titel »Analyse des Schachspiels«, welche zuerst in London 1749 veröffentlicht wurde. Im J. 1745 unternahm er von Paris aus eine Reise, um sich mit den gewandtesten Schachspielern Deutschlands, Hollands und Englands zu messen. Drei Jahre später begab er sich in Folge einer Aufforderung des Lord Sandwich zu der unweit Maestricht campirenden Englischen Armee, um mit dem Herzog von Cumberland zu spielen, der ihn dann unter seinen besonderen Schutz nahm und ihm zur Publikation des oben erwähnten Werkes behülflich war. Nach seiner Rückkehr zur französischen Hauptstadt wurde das *Café de la Régence*, wo sich die Freunde des Schachspiels zu versammeln pflegten, der Schauplatz seiner ans Wunderbare grenzenden Leistungen; hier war es, wo er einmal zwei Partien gleichzeitig spielte, ohne das Schachbrett zu sehen und beide gewann, ein Beweis von so ausserordentlicher Combinations- und Gedächtnisskraft, dass nicht nur die Tagespresse der bewundernden Anerkennung seiner Fähigkeiten voll war, sondern sogar die von Diderot und d'Alembert herausgegebene »Encyclopädie« in ihrem Artikel Schachspiel einen ausführlichen Bericht jener denkwürdigen Sitzung mittheilte.

Erst 1754 konnte P. zu dem Entschluss gelangen, sich ernstlich der Musik zu widmen; eine seiner ersten, seit seiner Rückkehr nach Frankreich entstandenen Arbeiten war ein »*Lauda Jerusalem*«, welches er für die Kapelle in Versailles geschrieben, in der Hoffnung, die Stelle als Ober-Intendant der königl. Musik zu erhalten — eine Hoffnung, die sich indessen nicht erfüllen sollte, da das Werk nicht den Beifall der Königin fand. Fünf Jahre später trat er mit seiner ersten dramatischen Arbeit hervor, der komischen Oper »*Blaise le savetien*«, zum ersten Mal aufgeführt am 9. März 1759 im Theater der Foire-Saint-Laurent. Die zeitgenössischen Berichte melden den glänzenden Erfolg dieser Oper, in welcher sich P. als Contrapunktist den französischen Componisten seiner Zeit überlegen zeigt, auch an melodischer Erfindung es nicht fehlen lässt, dagegen den Anforderungen an dramatische Wahrheit und sinngemässe Deklamation durch seine Musik nicht immer zu genügen weiss. Noch im September desselben Jahres brachte er in dem genannten Theater eine zweite Oper zur Aufführung »*L'Huître et les Plaideurs*« von geringerem musikalischen Werth als die erste. Dagegen nahm sein Talent in den folgenden Opern »*Le soldat magicien*« (14. Aug. 1760) und »*Le jardinier et son seigneur*« (18. Febr. 1761) einen höheren Aufschwung. Mit dem letzteren Werke, welches in jeder Hinsicht dem bis dahin auf dem Felde der komischen Oper in Frankreich Geschaffenen überlegen ist, war P.'s Ruf fest begründet, so dass er von nun an als Herrscher an der Komischen Oper anerkannt war, und nur etwa Duni und Monsigny mit ihm wetteifern konnten. Als Meisterwerk P.'s gilt die, am 2. Jan. 1764 in der *Comédie Italienne* zuerst aufgeführte komische Oper »*Le sorcier*«, wiewohl dieselbe einem seiner Biographen, Sevelinges, Anlass gegeben hat, ihn eines Plagiates zu beschuldigen. Nach diesem Autor soll er die Arie des Orpheus von Gluck »*objet de mon amour*« Note für Note in seine Partitur aufgenommen haben. Die von Fétis versuchte Vertheidigung P.'s wird dadurch hinfällig, dass sie sich auf die unrichtige Angabe stützt, die erste Aufführung des »Orpheus« (in Wien) habe erst im J. 1764 stattgefunden. Eine gründlichere Erörterung dieser Frage unternahm Hektor Berlioz gelegentlich seiner den Opern Gluck's gewidmeten musikwissenschaftlichen Studien, wie

aus der darauf bezüglichen Mittheilung in seinen gesammelten Schriften (übersetzt von Alfred Dörffel, Band I, p. 158 ff.) ersichtlich: »Bei Gelegenheit der Orpheus-Aufführungen werde hier noch eins der frechsten Plagiate enthüllt, welches in der Geschichte der Musik jemals vorgekommen ist. Ich entdeckte es vor einigen Jahren, als ich eine Partitur von Philidor durchblätterte. Dieser gelehrte Musiker hatte, wie man weiss, die Correkturen der italienischen Partitur des »*Orféo*« unter den Händen, die während der Abwesenheit des Componisten in Paris veröffentlicht wurde. Es kam ihm gerade gelegen, sich der Melodie

„Objet de mon amour"

zu bemächtigen, und sie, so gut oder schlecht es eben gehen wollte, den Worten eines Satzes aus seiner Oper »*Le sorcier*« anzupassen, die er damals componirte. Er veränderte nur den 1., 5., 6., 7. und 8. Takt, und verwandelte die erste Periode Gluck's, welche dieser aus dreimal drei Takten gebildet hatte, in eine andere, aus zweimal vier Takten zusammengesetzte, weil der Versbau ihn dazu zwang. Aber von den Worten an:

„Dans son coeur on ne sent éclore
Que le seul désir de se voir"

hat Philidor nicht nur die Melodie von Gluck, sondern auch den Bass, die Harmonie und sogar die Echos der Oboe in dem kleinen Orchester abgeschrieben, das hinter der Scene aufgestellt ist, hat aber alles nach *A-dur* transponirt. Ich hatte von diesem unverschämten Diebstahl bis dahin noch nirgends etwas erwähnt gefunden. Jedermann kann sich aber davon überzeugen, wenn er nur einen Blick auf die Romanze des Bastian werfen will:

„Nous étions dans cet âge",

die sich auf Seite 33 der Partitur des »*Sorcier*« findet. Dass »*Orféo*« nicht, wie Fétis meint, 1764, sondern schon 1762 zum ersten Mal in Wien gegeben wurde, dass Favart den Auftrag erhielt, die Partitur während des J. 1763 in Paris zu veröffentlichen, und dass Philidor sich zu derselben Zeit erbot, die Correkturen zu überwachen, hat Herr Farrence erst kürzlich durch unwiderlegliche Beweise dargethan. Nun scheint es mir wahrscheinlich, dass der dienstbeflissene Correktor, nachdem er die Romanze von Gluck sich angeeignet, auf dem Titelblatt der Partitur die Jahresangabe 1762 in 1764 selbst geändert hat, um den Beweisgrund wahrscheinlicher zu machen, den dieses falsche Datum Herrn Fétis an die Hand gab: »Philidor kann nicht Gluck, sondern Gluck muss Philidor bestohlen haben, da der »*Sorcier*« vor dem »*Orféo*« aufgeführt worden ist«. Der Diebstahl Philidor's ist aber ganz augenscheinlich, und mit etwas mehr Frechheit hätte er, der Räuber, sich auch selbst für den Beraubten ausgeben können! Stellt man dieser wuchtigen Anklage Berlioz' die Behauptung Fétis' gegenüber, »eine sorgfältige Vergleichung der beiden Partituren von Gluck und von Philidor habe ihm bewiesen, dass sie nicht eine einzige Phrase gemeinsam haben«, so ist man geneigt, an der Objektivität dieser beiden Zeugen zu zweifeln; und selbst bei aller Uebereinstimmung der in Frage stehenden Musikstücke kann von Seiten P.'s eher eine Nachlässigkeit als ein absichtliches Plagiat angenommen werden, da selbst bei bedeutenderen Componisten sich mehr als ein Beispiel derartiger unbewusster Reproducirung fremder Gedanken findet.

Im J. 1777 unternahm P. eine abermalige Reise nach London, wo er, da ihm sein Schachspiel zu reichen Einnahmen verhalf, länger als zwei Jahre verweilte. Bei seiner Rückkehr nach Paris fand er Grétry im alleinigen Besitz der Gunst des musikalischen Publikums; trotzdem liess er in der *Comédie tialienne* eine neue Oper von sich aufführen »*L'amitie au village*«, welche lebhaften Beifall fand. Weniger Glück hatte seine im October 1785 in Fontainebleau in Gegenwart des Hofes zuerst, im Mai 1786 auch in Paris aufgeführte grosse Oper »*Thémistocle*«, der es zwar nicht an Eleganz des Stils, wohl aber

an dramatischer Kraft mangelt. Mit diesem Werke schloss P. seine Wirksamkeit als Componist ab und gab sich von nun an seiner Liebhaberei für das Schachspiel rückhaltlos hin. Er bildete den Mittelpunkt des schach-berühmten *Café de la Régence*, welches, nach Fétis' Angabe, noch bis 1820 durch eine über seinem gewöhnlichen Platz angebrachte Büste das Andenken des seltenen Stammgastes geehrt hat. Beim Beginn der Schreckenszeit, Ende 1792 erhielt er vom »Comité der öffentlichen Wohlfahrt« die Erlaubniss, sich nach London zu begeben, wo er ohnehin, gegen hohe Entschädigung von Seiten des dortigen Schach-Club, vier Monate jeden Jahres zuzubringen verpflichtet war. Der bald darauf ausgebrochene Krieg machte seine Rückkehr nach Paris für mehrere Jahre unmöglich, und auch nach dem Frieden von Campo-formio hinderte ihn das Emigrantengesetz daran, den Boden seines Vaterlandes wieder zu betreten. Als es aber den Bemühungen seiner Familie gelungen war, seinen Namen von der Liste der Emigranten tilgen zu lassen und er endlich den Erlaubnissschein zur Rückkehr in Händen hatte, war es zu spät: er starb in London am 31. Aug. 1795 im Alter von neunundsechzig Jahren. — P.'s Opern, deren er im Zeitraum von sechsundzwanzig Jahren zweiundzwanzig componirt hat, konnten sich ein halbes Jahrhundert hindurch in der Gunst des Publikums erhalten. In Partitur gestochen sind nach Fétis' Verzeichniss die folgenden: 1) »*Ernelinde*«, 1767; 2) »*Bélisaire*«, 1774; 3) »*Persée*«; 4) »*Thémistocle*«, 1785 (für die Grosse Oper geschrieben); 5) »*Blaise le savetier*«, 1759; 6) »*L'huître et les plaideurs*«, 1759; 7) »*Le quiproquo*«, 1760; 8) »*Le soldat magicien*«, 1760; 9) »*Le jardinier et son seigneur*«, 1761; 10) »*Le maréchal*«, 1761; 11) »*Sancho Pança*«, 1762 (für die Komische Oper); 12) »*Le bûcheron*«, 1763; 13) »*Le sorcier*«, 1764; 14) »*Tom Jones*«, 1764; 15) »*Zelime et Melide*«, 1766; 16) »*Le jardinier de Sidon*«, 1768; 17) »*L'amant déguisé ou le jardinier supposé*«, 1769; 18) »*La nouvelle école des femmes*«, 1770; 19) »*Le bon fils*«, 1773; 20) »*Les femmes vengées*«, 1774; 21) »*L'amitié au village*«, 1785; 22) »*La belle esclave*«, deren Aufführungsdatum nicht zu bestimmen war. Das von P. 1779 in London componirte Horaz'sche »*Carmen saeculare*« ist ebenfalls in Partitur erschienen und zwar bei Sieber in Paris.

Philippe, oder Philippon de Bourges, französischer Musiker und Organist des 15. Jahrhunderts; Zeitgenosse Okeghem's, von dem mehrere Werke der Nachwelt aufbehalten sind: 1) im zweiten Buche der Orgeltabulatur von Jacob Paix; 2) in der Sammlung »*Harmonice musices Odhecaton*« unter No. 122 ein vierstimmiger Gesang »*Rose playsont?*« von Philippe de Bourges; 3) führt der Abbé Baini in den Memoiren über das Leben und die Werke Palestrina's Anmerkung 226 und 431 Messen von Phillippon de Bourges an, welche sich im Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden.

Philippe de Caserta, so genannt nach seinem Geburtsort Caserta im Königreich Neapel. Es sind Gründe vorhanden, anzunehmen, dass er zwischen 1442 und 1491 gelebt und gewirkt habe. Er wohnte in Neapel, war als Sänger bekannt und gehörte sehr wahrscheinlich zur königl. Kapelle. Er hat eine Abhandlung verfasst, welche sich in der Bibliothek zu Ferrara befindet und den Titel führt: »*De diversis figuris notarum*«.

Philippe de Monte, s. Monte.

Philipp de Vitry, auch Philippus de Vitriaco genannt, ein Musikschriftsteller, der Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts lebte. Vitry ist jedenfalls der Name seines Geburtsortes, einer kleinen Stadt im Departement Pas de Calais (latein.: Vitriaco). Es wird ihm zugeschrieben, zuerst die Theilung der Semibrevis in Minimae in seinen Compositionen angewendet zu haben. Von seinen theoretischen Werken sind drei Abhandlungen bekannt: »*Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco*«, wovon sich eine Handschrift in Rom auf der Bibliothek Vallicellana im Kloster Oratorio No. 1383 befindet. Ferner: »*Ars nova*«, Magistri Philippi de Vitry. In der Bibliothek des Vatikan in Rom No. 5321. In diesem Buche spricht er von der Minima und Semiminima, ohne

sich für den Urheber dieser Notenzeichen auszugeben. Drittens: »*Ars compositiones de motetis, compilato à Philippo de Vitry, magistro in musica*«. Von diesem Werke befindet sich ein Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek in Paris unter No. 7378. A. M. Danjou hat während seines Aufenthaltes in Rom von diesem Letztgenannten, welches fast schon unleserlich ist und dem Manuscript der Bibliothek Vallicellana eine Abschrift angefertigt und sie dem im Vatikan befindlichen Manuscript angefügt.

Philips, Peter, Geistlicher und berühmter Contrapunktist, war in England gegen 1560 geboren und erhielt 1610 das Kanonikat an der Stiftskirche des heiligen Vincent zu Soignies, nachdem er bei einem Aufenthalt in Antwerpen bei dem Gouverneur der Niederlande, Herzog Albert, Hoforganist geworden war. Seine Werke publicirte er unter dem italienisirten Namen Philippi oder Filippi, von denen folgende bekannt sind: 1) Madrigale, welche in einer von ihm veröffentlichten Sammlung enthalten sind: »*Melodia Olympica pi diversi eccellentissimi musici à* 4, 5, 6 *et* 8 *voci*« (Antwerpen, P. Phalèse und J. J. Bellère, 1594, in 4°). 2) »*Il primo libro de Madrigali a sei voci*« (ibid. 1596, in 4°). 3) »*Madrigali a otto voci*« (ibid. 1598, in 4° obl.). 4) »*Il secondo libro de Madrigali a sei voci*« (ibid. 1604). 5) »*Cantiones sacrae* 5 *vocum*« (Antwerpen, 1612 [der Jungfrau Maria dedicirt]). 6) »*Cantiones sacrae octo vocum*« (ibid. 1613, in 4°). 7) »*Gemmulae sacrae* 2 *et* 3 *voci*« (ibid. 1613, in 4°). 8) »*Litaniae B. M. V. in ecclesia Lorctana cani solitae* 4, 5—9 *vocum*« (ibid. 1623, in 4°).

Phillis, Jean Baptiste, Lehrer des Guitarrenspiels, gebürtig in Bordeaux, liess sich 1784 in Paris nieder, wo er am 30. Decbr. 1825 starb. Er veröffentlichte: 1) »*Trios pour guitare et divers instruments, oeuvres* 4, 10, 13, 15« (Paris, Pleyel). 2) »Sonaten für Guitarre und Violine« (op. 14, ebend.). 3) »*Thèmes varies pour guitare seule*« (Paris, Janet). 4) »*Methode courte et facile pour guitare*« (Paris, Pleyel). 5) »*Nouvelle méthode pour la guitare a six cordes*« (ebend.). Zwei seiner Töchter waren Sängerinnen, eine derselben wurde 1819 die zweite Frau des Componisten Boieldieu, sie starb in Paris 1853.

Philodemus, epikuräischer Philosoph, der ein Jahrhundert vor Christi gelebt haben dürfte, stammte aus Gadara, wahrscheinlich einer Stadt in Palästina. Von ihm hat man in Herculanum alte Handschriften aufgefunden, mit Abhandlungen über verschiedene Materien. Die Papyrusblätter, auf denen diese geschrieben sind, waren voller Lücken und wurden mit höchster Mühe von Biaggio und Merli entziffert und ergänzt, worauf sie in Neapel 1793 als erster Band der Manuscripte von Herculanum unter dem Titel: »*Herculanensium voluminum quae supersunt, Tom.* 1« in fol. herausgegeben wurden. Sie sind auf 38 Kupfertafeln schön gestochen, enthalten das Facsimile des Manuscripts nebst lateinischer Uebersetzung von Mazocchi, Rosini, Ignarra und Baffi und sind mit weitläufigen Anmerkungen von Rosini versehen. Das Manuscript weist nicht die Handschrift Philodemus auf, sondern ist nach seinem Diktat von einem anderen geschrieben, aber nebst einigen anderen eine der ältesten Handschriften in Europa. Das vierte der Bücher handelt von der Musik, aber nicht technisch oder artistisch, sondern philosophisch, nach den Lehrsätzen des Epikur über die Frage: Ob die Musik mehr Tadel oder Lob verdiene? und erklärt sich für das Erstere. Der Gelehrte von Murr hat nachdem veröffentlicht: »*Commentatio de papyris seu volominibus graecis Herculanensibus*« (Strassburg, 1805, in 8°, 60 S. nebst zwei Tafeln). Dies Bändchen enthält den griechischen Text eines Fragmentes der Abhandlungen des Philodemus. Von Murr verfasste auch eine deutsche Uebersetzung dieses Fragments unter dem Titel: »Philodem von der Musik; ein Auszug aus dessen viertem Buch« (Berlin, 1806, in 4°, 64 S.).

Philolāos, ein Pythagoräer, nach Platen Zeitgenosse von Sokrates, war aus Kroton oder Tarent gebürtig und wurde ein Schüler des alten Pythagoras, dessen Lehren, die sich bisher nur mündlich fortgepflanzt hatten, er niederschrieb. Sein Werk, aus drei Büchern bestehend, ist nur in einigen Bruchstücken vor-

handen, welche von Boeckh gesammelt sind unter dem Titel: »Philolaos des Pythagoreers Lehren nebst den Bruchstücken seines Werkes (Berlin, 1819).

Philomathes, Wenzeslaus. Sein Familienname ist Wenceslaus, er setzte diesem das »Philomathes« (Freund der Wissenschaften) hinzu, und fügte gewöhnlich auch den lateinischen Namen seines Geburtsortes, *novo domo* (Neuhaus) in Büchern an. Er lebte zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Das Buch, welches er verfasste, ist eine Elementarlehre des Kirchengesanges und der Mensuralmusik, in vier Bücher eingetheilt und in geläufigen lateinischen Versen geschrieben. Es hat den Titel: »*Venceslai Philomatis de Nova domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati*« (Vindobonae, 1512, in 8°). Zweite Auflage: Leipzig, 1518, unter dem Titel: »*Liber Musicorum IV de regimine utriusque cantus*«. Die dritte Auflage: »*Vinceslaus Philomathes de Nova Domo Musicorum libri quatuor. Magistri Rudberti Resch Graecensis ad lectorem epigramm extemporale Musicae complectens ibiter Laudem*«. Eine vierte Auflage erschien in Strassburg 1533 in 8° und eine fünfte in Wittenberg 1534 in 8°. In der kaiserlichen Bibliothek in Wien befindet sich noch eine sechste Auflage, welche der ersten ganz gleich ist. Agricola hat zu dem ersten Buche des Werkes »*De Musica plana*« einen Commentar drucken lassen. Gerber hat auf der Münchener Bibliothek ein Werk gefunden, welches alle vier Bücher zu enthalten scheint und welches den Titel führt: »*Wenzesl. Philomathis de novo domo, Musicorum libri IV. compendioso carmine lucubrati*« (Strassburg, 1543).

Philomusos (griech.), Musenfreund, häufig in der besonderen Bedeutung als Liebhaber der Musik gebraucht.

Philosophie der Kunst. Kunst im engeren Sinne ist das Vermögen: zu formen und zu gestalten; nur als ein »Können«, d. h. als die Fähigkeit gedacht, etwas Vollkommenes zu leisten, wird sie auch zur Heilkunst und zur Staatskunst, zur Fecht- und Reitkunst u. s. w., welche hier selbstverständlich nicht in Betracht kommen können. Für uns handelt es sich nur um die Fähigkeit der Darstellung bestimmter Ideen durch ein entsprechendes Material. Diese hat mit der Wissenschaft einen gemeinsamen Boden. Beiden liegt die volle Erkenntniss dessen zu Grunde, was dargelegt, oder was gestaltet werden soll. Aber schon auf der untersten Stufe dieser Erkenntniss beginnt die Thätigkeit beider, der Wissenschaft wie der Kunst, sich zu scheiden; jene überliefert ihren Gegenstand hauptsächlich dem Verstande, diese vorwiegend der Phantasie. Jener ist das Wissen von den Dingen Hauptsache; sie sucht, nachdem sie dieselben ins Auge gefasst hat, die gewonnenen Vorstellungen zu begründen und zu zerlegen und mit Hülfe des Verstandes weiter zu verfolgen. Auch für die künstlerische Darstellung ist ein solches Erkennen durch bewusste Anschauung erste Voraussetzung; allein das Erkannte wird dann vorwiegend von der Phantasie aufgenommen und erhält zumeist durch diese die Bedingungen der künstlerischen Form. Es dürften nur wenig Gebiete des arbeitenden Menschengeistes zu nennen sein, welche nicht beiden, der Kunst wie der Wissenschaft, gemeinsam sind. Die Natur, das materielle wie intellectuelle Leben des Menschen, Religion, Geschichte und Sage sind ebenso Hauptgebiete für die wissenschaftliche, wie für die künstlerische Thätigkeit, und schliesslich ergänzen sich beide so, dass die Wissenschaft als Kunstwissenschaft der Kunst sich dienstbar erweist, ebenso wie die Kunst der Wissenschaft zu Hülfe kommt. So erscheinen beide: Kunst und Wissenschaft nicht in ihrer Grundlage, sondern in ihren Zielen unterschieden, und dem entsprechend auch in ihren Aeusserungsweisen.

Die Wissenschaft betrachtet die Natur nicht nur als ein grosses, einheitliches Ganzes, sondern sie ist unablässig bemüht, sie in die kleinsten Einzelheiten zu zerlegen, um so den gesammten Organismus und die innersten und geheimsten treibenden Kräfte desselben in ihrer ganzen Thätigkeit zu erkennen. Sie sucht den letzten Urgrund alles Werdens und alles Seins zu erforschen

und alle Lebensthätigkeit in ihren äussersten Anfängen zu belauschen. Auch die Kunst strebt nach solch vollständiger Erkenntniss der Natur, aber nur in ihrer Erscheinung als einheitliches Ganzes und nicht der einzelnen wirkenden Kräfte. Wohl bilden die Malerei und die Skulptur einzelne Theile nach, aber dann als geschlossene, in sich durchaus vollendete Formen, in der Gestalt, wie sie die Phantasie des Künstlers aufgenommen und geformt hat. Aehnlich ist das Verhältniss von Wissenschaft und Kunst zur Geschichte. Beide erscheinen hier nur noch enger verknüpft, indem die Kunst zunächst treu den Bahnen der Wissenschaft folgt. Diese sucht nicht nur die Vergangenheit in ihrem zeitlichen Verlauf historisch festzustellen, sondern zugleich den inneren Zusammenhang darzulegen; sie forscht nicht nur nach den Thatsachen und ihrem wahrhaften Verlauf, sondern sie sucht auch durch Darlegung der treibenden Mächte diese selbst zu erklären. Die Kunst, sei es, dass sie als Skulptur in einem gewaltigen Heros oder in einer Gruppe uns ein Stück Geschichte vorführt, oder als Dichtkunst oder in deren Vereinigung mit der Tonkunst als Drama und Oper einzelne Episoden oder ganze Epochen vor unseren Augen erstehen lässt, macht sich die Resultate der wissenschaftlichen Geschichtsforschung dienstbar, indem sie mit deren Hülfe die historischen Vorgänge in der Phantasie neu construirt, um sie dann treu nachbilden zu können. In gleicher Weise werden die Resultate der Forschungen der Anthropologie, der Skulptur und Malerei, werden Psychologie und Philosophie den Künsten der Innerlichkeit: der Dichtkunst und der Musik dienstbar gemacht.

So erscheinen Wissenschaft und Kunst zwar in enger Verbindung, aber in ihren Zielen weit von einander getrennt. Während die Wissenschaft nach dem letzten Grunde alles Lebens, Wirkens und Seins forscht und unaufhörlich bemüht ist, es analysirend in seine kleinsten Theile zu zerlegen, stellt die Kunst das Leben, Sein und Wirken in ewig mustergiltigen, allen Zeiten verständlichen Gebilden dar. Was die Wissenschaft zerlegt, um es in allen seinen endlichen Beziehungen aufzudecken, fasst die Kunst zusammen zur Totalität, um es möglichst vollständig von allen endlichen Beziehungen loszulösen. Der Künstler zeigt uns damit die Welt, wie sie sich in seiner Phantasie gestaltet; sein Genius lässt ihn dabei das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden und offenbart ihm so die treibende Idee und dass er diese dann einer Gesammtheit im Kunstwerk zur Anschauung zu bringen vermag, dazu befähigt ihn die Technik seiner Kunst, die er sich bis zur vollständigsten Herrschaft aneignete. Hiermit ist zugleich der persönliche Antheil, den der Künstler beim Schaffen des Kunstwerks nimmt, ziemlich genau bezeichnet. Zunächst erkennen wir, dass dem künstlerischen Schaffen ein Urbild zu Grunde liegt.

Der Satz des Aristoteles: »Die Kunst ist Nachahmung der Natur« hat viel Verwirrung hervorgebracht. Er erzeugte die, für die Erkenntniss der künstlerischen Thätigkeit recht unfruchtbare Lehre von dem Naturschönen. Selbst für diejenigen Künste, welche ihre Formen in der Natur vorgezeichnet finden, für die Skulptur und Malerei, hat das sogenannte Naturschöne eigentlich nur den Vortheil, dass beide Künste früher zu grösserer Blüthe gelangen konnten, als die anderen. Jene beiden finden die Grundformen für ihre Bildwerke vor, während sie die Architektur nach Anleitung der Natur erst finden, die Dicht- und Tonkunst aber ganz neu schaffen mussten. Weitere Bedeutung konnte das Naturschöne auch für jene Künste nicht gewinnen; am Wenigsten können diese dabei stehen bleiben, es einfach zu copiren; weil sie alsdann keine höhere Bedeutung haben — denn diese gewinnen alle Künste erst durch Neuschöpfungen. Auch die Künste, welche ihre Formen der Natur entlehnen, copiren diese nicht; sondern auch hier bildet sie der Künstler in seiner Phantasie so weit um, dass sie dann dem Begriff des Idealschönen entsprechen. Auf diesem Wege wird selbst das Hässliche zum künstlerischen Darstellungsobjekt. Auch das, was in der Natur unsern Widerwillen, selbst Ekel erweckt, kann durch die künstlerische Darstellung zur Quelle künst-

lerischen Genusses werden, wenn dieser treuen Copie des Hässlichen zugleich in dem idealen Begriff seine Nothwendigkeit und Bedeutung für das grosse Ganze eingewirkt wird. Damit gewinnt selbst das Hässliche die Bedingung des Idealschönen und unser ästhetisches Gefühl wird mit ihm versöhnt.

Kaum ein anderer Begriff hat der Aesthetik so viel Sorge gemacht, als der, der Schönheit, weil sie meist von der einseitigen Voraussetzung ausging: die Kunst solle die Schönheit darstellen. Der Begriff Schönheit ist so weit umfassend, dass alle Künste in ihrer Vereinigung, wenn eine solche überhaupt möglich wäre, ihn kaum darzustellen vermöchten. Oben bereits wurde angedeutet, dass die Künste ganz andere Darstellungsobjekte gewinnen, als einen so allgemeinen Begriff. Nicht Darstellungsobjekt ist die Schönheit, sondern eine nothwendige Bedingung für das Kunstwerk. Es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen jener Anschauung, nach welcher die Kunst die Schönheit darstellen soll, und jener, nach der diese nur eine nothwendige Eigenschaft des Kunstwerks ist. Man muss hier scharf scheiden zwischen dem, das Kunstwerk schaffenden Künstler und dem es geniessenden Beschauer. Für jenen ist die Schönheit der Darstellung kein nothwendiges Erforderniss, für ihn ist es nur die Wahrheit der Darstellung. Ihm genügt es, die nach Offenbarung drängende Idee voll und ganz zur Erscheinung zu bringen in einem Kunstwerk, das genau dem, in seiner Phantasie entstandenen Bilde entspricht. Für die Beschauer dagegen wird die Schönheit der Darstellung zur Hauptbedingung, denn durch sie wird er von vornherein angezogen, sich so lange mit dem betreffenden Kunstwerk zu beschäftigen, dass er auch die, dasselbe erzeugende Idee erkennen lernt. Der Künstler wendet sich zunächst an die Sinne, er muss diese zuerst für sich zu gewinnen suchen, damit sie willig werden, der Psyche den Inhalt des Kunstwerks zu vermitteln. Es ist recht wohl denkbar, dass ein Künstler ein hochbedeutsames, inhaltschweres Kunstwerk schafft, das aber in weniger schöner und daher geringer anziehenden Weise ausgeführt ist. Dies verliert dadurch nicht an Werth, sondern nur an Bedeutung für die grosse Gesammtheit. Wohl ist das Kunstwerk sich selbst Zweck, und der Künstler schafft nur getrieben und getragen von der ihn erfüllenden und nach Entäusserung ringenden Idee; allein indem er diese Gestalt werden lässt, entspricht er zugleich den ästhetischen Anforderungen des Lebens. Im Kunstwerk vermittelt er seine idale Anschauung von der Welt und den Erscheinungen innerhalb derselben einer grösseren Gesammtheit. Nur dadurch wird die Kunst, wie die Wissenschaft und Religion zu einer, die Cultur fördernden Macht, welche die Menschheit entwildern hilft. Darum aber ist es erste Voraussetzung für das Kunstwerk, dass es auch diejenigen, denen es eine idealere Lebensanschauung vermitteln soll, gewinnt und zu liebevoller Beschäftigung anzieht, durch die Schönheit, als »unmittelbar Wohlgefallen einflössende Form der Darstellung«.

Es erscheint demnach weniger nothwendig, den Begriff der Schönheit festzustellen und weitläufig zu erörtern, als vielmehr den Bedingungen nachzuforschen, unter welchen das Kunstwerk diese anziehende, allgemeines Wohlgefallen verbreitende Form gewinnt. Hierbei kommt nicht eigentlich der treibende Inhalt zu näherer Berücksichtigung, sondern vorwiegend das Bedürfniss des geniessenden und empfangenden Beschauers des Kunstwerks. Die künstlerischen Formen erscheinen demnach doppelt beeinflusst, einerseits durch den, in ihm zur Erscheinung gelangenden Inhalt, andererseits durch das specielle Bedürfniss des Empfangenden. Hier, wo es gilt, die allgemeinen Grundsätze für die künstlerischen Formen festzustellen, kommt nur das letztere Moment in Betracht. Der Einfluss, den der Inhalt auf die Formgestaltung gewinnt, kann erst bei der weitern speciellern Behandlung der Künste und der Kunstwerke erörtert werden.

Es dürfte sich als ausserordentlich zweckmässig erweisen, die Bedingungen der künstlerischen Formen erst aus dieser, ihrer allgemeinen Idee heraus zu erörtern, die Grundsätze ihrer Gestaltung zu entwickeln, ohne Rücksicht auf das Material, in welchem sie sich darstellen, und die Ideen, die in ihnen Gestalt

werden. Wir erkennen hierbei, dass die Grundprincipien für alle Künste dieselben sind, dass der specielle, wiederum zum Theil durch das besondere Material, ob Stein oder Mörtel, Erz, Ton oder Wort bedingte Inhalt sich jene nur dienstbar macht und die besondere Form erzeugt. Zunächst ist beim Kunstwerk alles auszuscheiden, was den ungetrübten Genuss derselben zu stören im Stande ist, und zwar vor allem schon im Material. Grober Marmor, schlechte Mauersteine oder unreines Metall stören ebenso den ruhigen Genuss des, in solch unedlem Material ausgeführten Kunstwerks der Skulptur oder Architektur, wie die schlechten Farben, mit denen ein Bild gemalt ist, oder der unangenehme Klang der Stimmen, die ein Werk der Dicht- oder Tonkunst vortragen, die Wirkung dieser Kunstwerke beeinträchtigen. Diese sollen zunächst unsere Sinne gefangen nehmen, und auf sie wirkt in erster Reihe das Material. Dies ist daher schon vom Künstler sorgfältig auszuwählen. Dem Bildhauer, Architekten und Maler ist es in den meisten Fällen noch gegönnt, hier eine Wahl zu treffen, dem Dichter und Musiker in der Regel nicht: sie müssen sich meist mit den Stimmen und Instrumenten begnügen, die ihnen zur Verfügung gestellt werden.

Nachhaltigere Wirkung übt indess das Material nur bei noch weniger cultivirten und weniger fein organisirten Naturen. Die höhere Kunstbildung macht fähig, vom Material abzusehen und nur die in ihm dargestellte Form auf sich wirken zu lassen. Daher ist es doppelt nothwendig, von dieser alles den Genuss Störende fern zu halten. Das, was der denkende und empfindende gebildete Geist beim ästhetischen Genuss überhaupt fordert, wird natürlich für die Kunstformen Hauptbedingung, und so ergeben sich für diese im Allgemeinen gewisse unerlässliche Bedingungen, die weder durch den Inhalt, noch durch das Material geboten sind, sondern nur in Rücksicht auf die Wirkung, welche das Kunstwerk hervorbringen soll. Es sind dies die:

durch feste Umrisse bewirkte Klarheit, die durch Symmetrie und Eurhythmie beförderte Anschauung und die durch möglichste Mannichfaltigkeit erzielte Lebendigkeit der Darstellung.

Verschwommene und undeutliche Eindrücke haben allerdings in gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen für die Empfindung eigenthümlichen Reiz, weil sie oftmals der Thätigkeit der Phantasie einen weiten Spielraum eröffnen; allein viel häufiger erzeugen sie eine peinigende beunruhigende Aufregung und berühren vor allem schon Auge und Ohr unangenehm. Ganz besonders aber fordert der Verstand volle Klarheit, und auch an diesen wendet sich das Kunstwerk und sucht ihn zu beschäftigen. Er aber besonders will nicht nur angeregt, er will beschäftigt und dadurch befriedigt werden. Ihm trüben Verschwommenheit und Verworrenheit den Genuss und hindern ihn, das dargebotene Kunstwerk recht zu würdigen. Aber auch auf die Empfindung wirkt diese Klarheit beruhigend, während sie durch Unklarheit und Dunkelheit in Unruhe versetzt wird.

Hiermit im engsten Zusammenhange steht jene Symmetrie, welche dem Kunstwerk höchste Anschaulichkeit verleiht; sie ist eine der unerlässlichsten Anforderungen, welche erfüllt werden müssen, wenn dem Schönheitsgefühl genügt werden soll. Der angeborene Ordnungssinn schon sträubt sich im gewöhnlichen Leben selbst gegen Unordnung und Unregelmässigkeit. Er ist bemüht, selbst innerlich und äusserlich unverbundene Dinge durch regelmässige Aufstellung in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Gegenstände, welche unregelmässig durcheinander stehend zusammenhangslos sind, erhalten eine innere Beziehung aufeinander, sowie sie nach einer gewissen Ordnung aufgestellt werden. Diese herzustellen, ist ein uralter, angeborener Trieb im gesammten Menschengeschlecht. Es kann nun den gebildeten Mann, der gewohnt ist, schon das Innere und Aeussere seines Hauses in einer bestimmten, behaglich wirkenden Ordnung zu sehen, dessen Stubeneinrichtung nicht minder nach ästhetischen Gesetzen erfolgt, wie die Anlage seines Gartens, ja der gesammten

Wirthschaft, sehr wenig angenehm berühren, wenn er dies Bestreben an einem Kunstwerk vermisst, das organisch aus einer bestimmten Idee heraustreiben soll. Bei der einheitlich sich entwickelnden Kunstform müssen nicht nur die einzelnen Theile, wie es die Form erfordert, aufeinander bezogen sein, sodass keiner für sich allein steht, wohl aber ergänzend und die Ergänzung herausfordernd wirkt, sondern diese Theile müssen auch übersichtlich zusammengefasst und gruppirt werden. Erst dann macht es den Gefallen erweckenden Eindruck. Allein wie die scharfe Begrenzung leicht starr, die einfache Klarheit leicht nüchtern wird, so wird die ununterbrochene Regelmässigkeit leicht leer, steif und lebensarm; und so entsteht als dritte Bedingung für die Kunstform die, durch die Mannichfaltigkeit erzeugte Lebendigkeit der Darstellung. Diese erfordert vor allem, dass die absolute Regelmässigkeit zeitweise aufgehoben wird. Der Phantasie muss grössere Freiheit dargeboten werden, deshalb sind unregelmässiger gebildete Partien auch beim Kunstwerk nöthig. Allein jede Abweichung von der Regelmässigkeit muss sich als solche erweisen; sie darf nicht die absolute Regelmässigkeit der Form aufheben, sondern sie muss diese in ein erhöhtes Licht setzen, sie freier und ungezwungener erscheinen lassen, oder sie muss ihre Rechtfertigung in der speciellen Idee finden. Wir werden für alle diese Bedingungen Beispiele bei der speciellen Betrachtung der Musikformen beibringen.

Hiermit sind die Bedingungen gegeben, unter denen das Kunstwerk nicht abstossend, sondern — wenn sie im höchsten Maasse erfüllt sind — schon anziehend wirkt. Hierzu gehört dann aber auch, dass dies einen bedeutsamen, uns besonders bewegenden Inhalt bietet, der uns nicht nur beruhigt, sondern auch anregt. Die blos beruhigende Klarheit wird ebenso leicht langweilig, wie die fortwährende Regelmässigkeit. Es müssen im vielseitigen Wechsel Contraste hinzutreten, um die Einbildungskraft anzuregen; das Kleine und Grosse, das Zarte und Mächtige, das Biegsame und Starre müssen, bald weich vermittelt, bald in bedeutsamen Contrasten nebeneinander treten, um uns so den Inhalt in lebendigster Entwickelung zu vermitteln. Unter Umständen vermag indess sogar die Form an sich schon, ohne einen bedeutenderen Inhalt, anziehend und anregend zu wirken. Wie wir später noch zeigen werden, kann es inhaltslose Formen gar nicht geben; jeder liegt eine, sie erzeugende allgemeine Idee zu Grunde, die uns mit der Zeit so geläufig wird, dass sie uns nicht mehr recht interessirt und anregt. Ein gewisser künstlerischer Spieltrieb kann solche Formen selbst anziehend und reizend gestalten, auch ohne ihnen einen besonderen Inhalt zu vermitteln, und selbst wenn er nicht bis zu jener entzückenden Spielseligkeit gelangt, die sich diesen Formen leicht als Inhalt aufprägt. Es ist dann freilich das Material, was vorwiegend wirkt, allein die Erfüllung der allgemeinen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk entsteht, prägen diesem doch schon die ersten Spuren der Idee auf, und diese wirken bereits ästhetisch, auch wenn ein specieller Inhalt noch unenthüllt bleibt. Ganz besonders ist das natürlich bei jener Kunst der Fall, deren Material — der Ton — schon eine mehr ideelle, durchgeistigte Wirkung äussert: bei der Musik.

Bei der Betrachtung der Musikformen wird es sich herausstellen, wie diese sich allmählich unter dem zwingenden und treibenden Einfluss der allgemeinsten Gesetze künstlerischer Gestaltung und bei strengster Berücksichtigung der, durch das Darstellungsmaterial gestellten Bedingungen herausbilden; wie an ihnen dann die Phantasie des individuell empfindenden Künstlers geschult und dadurch befähigt wird, nicht nur zu empfinden, sondern auch in höchster Formvollendung zu gestalten und zu bilden. Es wird dabei gezeigt werden, dass es jene allgemeinen Gesetze künstlerischer Formgebung, welche für alle Künste Geltung haben: Symmetrie und Proportion, sind, die den schaffenden Geist veranlassten, das gesammte Tonmaterial, unter genauester Berücksichtigung der eigensten Natur desselben, in bestimmte Systeme zu bringen, um diesem dadurch überhaupt erst die untersten Bedingungen der schönen

Formgestaltung aufzunöthigen. Wir werden weiterhin nachweisen, dass nur die diatonische Tonleiter die Grundlage für die vollendete Kunstform werden konnte, weil nur in ihr jene allgemein künstlerischen Principien voll und ganz wirksam sich erweisen, und dass die Tonkunst erst dann zu einer reichen Fülle von schönen Formen gelangte, als in der Musikpraxis jene Tonleiter allgemein angenommen wurde.

Der weitere Verlauf unserer Untersuchung wird es dann als unabweisbar nothwendig hinstellen, dass auch der Künstler an dieser ewigen Gesetzmässigkeit festhalten muss, sei es, dass ein gewaltiger und mächtiger, nach Entäusserung drängender Inhalt die Formen gewaltsam zu erweitern oder zu durchbrechen trachtet, oder dass das individuell verfeinerte und zugespitzte Empfinden, oder die nur traumhaft erregte Phantasie eine Verflüchtigung oder Auflösung der Form herbeiführen möchte. Nur dann, wenn das Kunstwerk, diesen störenden Einflüssen entgegen, dennoch die rechte Form gewinnt, wird es auch mit seinem individuellsten Inhalt allgemeine Bedeutung, wird es seinen Platz in dem Leben der Nation und zugleich Antheil an der allgemeinen Culturentwickelung gewinnen.

Hiermit ist zugleich angedeutet, welche Aufgabe die Philosophie der Kunst und speciell die Aesthetik der Musik zu erfüllen übernimmt. Als »Wissenschaft vom Schönen« darf sie nicht aus der Tiefe des Gemüths herausconstruirt werden, sondern sie muss sich hauptsächlich mit dem Kunstwerk beschäftigen und die Bedingungen, unter denen es entsteht, zu erforschen suchen. Sie muss zum Gesetzbuch für die Kunst und den Künstler werden, welches das Gewissen beim Künstler wie beim Laien pflegt und rege erhält. Sie muss jenen über seine Aufgabe aufklären und diesem den rechten Kunstgenuss vermitteln helfen. Das kann sie aber nimmer, wenn sie sich nur mit dem Eindruck beschäftigt, den das Kunstwerk hervorbringt. Dieser wieder unterliegt ja den verschiedensten ausserhalb des Kunstwerks liegenden Einflüssen und Zufälligkeiten, sodass er nur selten sicher zu bestimmen ist. Als Wissenschaft muss die Aesthetik auch das Wissen von der Kunst und dem Kunstwerk vermitteln und verbreiten, um dadurch dem Künstler Zweck und Ziel seines Schaffens vor Augen zu stellen, dem geniessenden Laien aber jenen Standpunkt gewinnen helfen, von dem aus er das Kunstwerk rein und voll aufzunehmen im Stande ist, ohne die, in seiner eigenen Individualität gesetzten Störungen und Trübungen. Die Aesthetik muss dem Künstler die Schöpfung, dem Laien den Genuss des Kunstwerks erleichtern, und das kann sie nur erreichen, indem sie das Wissen von demselben verbreitet.

Philotheus, Patriarch von Constantinopel; war Anfangs Mönch und Abt. Im J. 1354 wurde er Erzbischof zu Heraclea, und von 1362 bekleidete er die oben angeführte Stellung bis zu seinem 1371 erfolgten Tode. Er schrieb die Worte und die Musik zu einigen Hymnen, die beim griechischen Gottesdienst gesungen worden.

Phinot oder Finot, Doménique, ein französischer Musiker des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Lyon geboren. Wir sind über das Leben dieses Meisters äusserst wenig informirt, während uns eine grosse Anzahl von ganz bedeutenden Werken von ihm aufbewahrt sind und zwar in Sammlungen von 1547, 1548, 1550 bis 1565 (s. Fétis Biogr. univ. Bd. VII, 41), als auch in Sammelwerken von 1538—1603. Eitner verzeichnet von ihm 52 Compositionen, von denen manche viermal in verschiedenen Drucken erschienen, und zwar wurde er besonders von den Deutschen verehrt, die seine Werke mit besonderer Vorliebe veröffentlichten. Besonders interessante und bedeutende Arbeiten Phinot's enthält der grosse 1564 bei Montanus und Neuber erschienene Thesaurus. Hier finden sich die achtstimmigen Lamentationen, die achtstimmigen Motetten: »*Jam non dicam vos servos; Sancta Trinitas unus Deus*« und »*Tanto tempore vobiscum sum*«. Diese Compositionen, nach venezianischer Art in zwei einander antwortende Chöre getheilt, lassen zweifellos erkennen, dass Ph. die

ähnlichen Arbeiten Willaert's vor Augen gehabt haben muss, denen sie sich auch in der Schreibart sehr annähern. Die Verwebung der Stimmen ist hier so grossartig frei und meisterhaft, die Haltung, besonders in den Lamentationen, von so ernster Grösse und reiner Schönheit, dass Ph. hier als vollständig zur niederländischen oder niederländisch-venezianischen Schule übergegangen angesehen werden muss.

Phlogiera, eine kleine Pfeife der Neugriechen.

Phonagogus (griech.), der Hauptsatz, das Thema (Führer) der Fuge.

Phonaskie (griech.), Stimmübung, die Sing- und Redekunst der Alten.

Phonaskos (griech.), latein.: *Phonascus*, hiess bei den Griechen der Lehrer, der die Jugend im Gesang und in der Deklamation unterrichtete; zugleich auch Redner und Sänger bei öffentlichen Vorträgen aufmerksam machte, wenn sie gegen den Vortrag fehlten, die entsprechende Tonhöhe verloren oder den Grad der zulässigen Stärke des Klanges überschritten.

Phone (griech.), Stimme, Laut.

Phonetik (griech.), Lautlehre, Stimmlehre, die Lehre vom richtigen Gebrauch der Stimme beim Sprechen wie beim Singen.

Phonik, die Schall- und Tonlehre.

Phonischer Mittelpunkt, Stimm- oder Haltpunkt, die Stelle, von wo der, ein Echo hervorrufende Ton erschallen muss.

Phonokampsie (griech.), die Stimmbeugung, Schallbrechung; daher

Phonokamphischer Mittelpunkt, der Ort, von welchem der Schall beim Echo zurückgeworfen wird. Der Gegensatz zum phonischen Mittelpunkt.

Phonoklastisch, stimmbrechend.

Phonosophie, die Klangkunde.

Phonurgie, die Lehre von den Stimmen und dem Wiederhall.

Phorbion, s. v. a. Capistrum (s. d.).

Phorminx, ein nicht näher bekanntes Saiteninstrument der Griechen, dessen sich nach Homer die Sänger zur Begleitung ihrer Lieder bedienten.

Photinx (griech.), ein altes flötenartiges, aus Lotusholz gefertigtes Instrument der Aegypter, das halbmondförmig gebogen war und beim Blasen gegen das rechte Ohr gehalten wurde.

Phrase (griech.), bezeichnet einen Abschnitt, in der Regel die kürzeste melodische Figur, die in einem Athem gesungen, deren einzelne Töne in ununterbrochener Folge ausgeführt werden. Daher

Phrasiren, franz.: *phraser*, die entsprechende, zweckmässige Ausführung eines Tonsatzes, nach welcher dieser bis in seine kleinsten Theile gegliedert zu übersichtlicher Anschauung gelangt. Es wird dadurch erreicht, dass die rhythmischen, melodischen und harmonischen Motive energisch zusammengehalten und beim Gesange durch sinngemässes Athemholen, bei der Ausführung durch Instrumente durch kurze Pausen geschieden und je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger hervorgehoben werden. Die sinngemässe Phrasirung ist eine der ersten Bedingungen eines guten Vortrages.

Phrygisch hiess im Tetrachord-System der Griechen die Quartengattung *a h⌢c d, d e⌢f g;* als Octavengattung die Tonleiter *d e⌢f g a h⌢c d* (s. Griechische Musik, Tetrachord und Tonart). In den sogenannten Kirchentonarten des christlichen Kirchengesanges wurde die Octavgattung *e⌢f g a h⌢c d e* zur phrygischen Tonart. Sie war als zweiter Ton — *authentus deuterus* — eine der authentischen Tonarten, innerhalb deren sich die ersten Hymnen der christlichen Kirche bewegten. Nachdem das System durch die vier plagalischen Tonarten erweitert wurde, wurde die phrygische zum dritten Ton — *tonus tertius.* Durch die harmonische Ausgestaltung erfuhr das System der alten Kirchentonarten, das bis ins 17. Jahrhundert der sogenannten Praxis zu Grunde lag, mancherlei Erweiterungen, die sich zunächst in gewissen harmonischen Wendungen bemerklich machten. So entstand die

Phrygische Cadenz, der Schritt von dem (kleinen) Dreiklang der Unter-

dominant *d — f — a* nach dem grossen Dreiklang der Tonika *c — gis — h* (s. Kirchentonarten und Tonart). Eine Reihe der wunderbarsten Choralmelodien des altkatholischen wie des protestantischen Kirchengesanges sind in der phrygischen Tonart gehalten, wie: »*A solis ortus cardine*«, »Christus, der uns selig macht«, »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«, »Da Jesus an dem Kreuze stund«, »Es woll' uns Gott genädig sein«, »Ach Gott vom Himmel sieh darein«, »Mensch, willst du leben seliglich», »Mag ich Unglück nicht widerstehn«.

Physharmonika ist ein Instrument mit schwingenden Zungen wie die Mundharmonika, die Aeoline oder das Aeolodikon, aber es ist bei weitem umfangreicher und vollkommener wie diese. Die Zungen der Mundharmonika ertönen gleichzeitig, indem der Wind zugleich in jede der Kammern getrieben wird, in denen die Zungen liegen. Die anderen erwähnten Instrumente haben Claviaturen, sodass der Strom des Windes aus dem Blasebalg nach jeder einzelnen Zunge beliebig geleitet werden kann. Die Physharmonika wurde, wenn auch nicht erfunden, doch in häufigeren Gebrauch durch Anton Häckel seit dem Jahre 1826 gebracht. Ihr Umfang erstreckt sich auf mehr als 4 Octaven von C_1 8 Fuss an; bei grösseren Instrumenten erweitert sich der Umfang noch durch Anwendung von 16 und 4 Fussregistern. Die beiden Blasebälge werden mit den Füssen durch den Spieler in Bewegung gesetzt und ermöglichen eine gewisse Mannichfaltigkeit in der Stärke des Tones. Dieser ist ziemlich voll, dem der Orgel verwandt, doch nicht so mächtig und gross. In neuerer Zeit ist das Instrument sehr verbessert worden.

Piacere, s. *a piacere.*

Piacevole, gefällig, angenehm, einschmeichelnd; Vortragsbezeichnung; fordert eine leichte, reizvolle Ausführung der so bezeichneten Stellen.

Piacimento, s. *a piacere.*

Piangevolmente, weinend, klagend, Vortragsbezeichnung.

Pianino, ein aufrecht stehendes Pianoforte (s. d.). Ursprünglich stellte man in England den ganzen Flügel den Stimmstock nach oben gewendet auf, dies Instrument hiess Cabinetflügel. Für die niedrigen Zimmer der englischen Landhäuser musste dieser dann noch gestutzt werden, es entstanden die Cottages, Cottage-Pianos und durch die noch weitere Verkürzung das Pianino, Semi Cottage, Piccolo.

Pianissimo (abgekürzt *pp.*), sehr leise.

Pianissimo quanto possibile (*ppp.*), so leise als möglich.

Pianist heisst der Pianofortespieler.

Piano (abgekürzt *p.*), leise, sanft.

Piano droit, aufrechtstehendes Pianoforte.

Pianoforte, *Forte piano*, auch Hammerclavier, Clavier, Flügel genannt; das bekannte Saiteninstrument, das die weiteste Verbreitung gefunden und den entscheidendsten Einfluss auf die Entwickelung der Musik unserer Tage gewonnen hat. Die Tonerzeuger beim Pianoforte sind die Saiten und zwar Metallsaiten, weil sie ungleich mehr Masse geben bei gleicher Länge und Dicke als Darmsaiten und daher mehr Ton zu erzeugen vermögen als diese. Das aber ist bei dem Umfange der resonanzgebenden Theile des Instruments mehr nothwendig als bei den anderen. In Bezug auf die Länge der Saiten sind durch Grösse und Form des Instruments gewisse Schranken gezogen; selbst in den grössten Flügeln beträgt die längste Saite noch nicht sechs Pariser Fuss. In Bezug auf die Stärke der Saiten aber zeigt die Erfahrung, dass mit der verringerten Biegsamkeit der Saiten auch der Wohlklang schwindet. In den höchsten Tönen beträgt die Stärke der Saiten nicht ganz $^1/_3$, in der Tiefe nicht ganz $^3/_4$ einer Pariser Linie. Daher genügen auch die Metallsaiten, obwohl sie grössern Tonkörper erzeugen, nicht in einfachem Bezug dem umfangreichen Instrument, dem Flügel, jeder Ton desselben wird mit drei Saiten bezogen mit Ausnahme der tieferen anderthalb Octaven. Hier fehlt es an Raum, um so viel starke Saiten ungehindert ausschwingen zu lassen, und so haben

die Töne dieser Octave nur je zwei Saiten, aber diese sind mit feinem Eisendraht oder mit Kupferspinndraht übersponnen. Jener Bezug mit drei Saiten heisst: dreichörig, dieser mit zwei: zweichörig. Die Messingfäden, mit denen das Clavichord bezogen war, wurden zuerst in den oberen Octaven durch Stahlsaiten ersetzt und später auch in den unteren, so dass jetzt das Pianoforte durchweg mit Stahlsaiten bezogen ist. Nur bei tafelförmigen Pianinos bilden die beiden Saiten des einen Tones ein Stück, das um den Anhängestift herumgelegt und an den beiden Enden vorn an zwei Stimmnägeln befestigt ist. Beim Pianoforte dagegen ist jede Saite für sich befestigt und zwar am hinteren Ende durch gedrehte Schlingen an Stiften, welche in der Anhängeplatte, und am vorderen an den Stimmnägeln, welche im Stimmstock stehen. Dieser ist ein starker, beim Flügel dicht hinter der Claviatur liegender Balken von Ahorn, in dem die Stimmnägel so eingeschraubt sind, dass sie gedreht werden können. Vermittelst des Stimmschlüssels werden sie vor- oder zurückgedreht; in jenem Falle wird die Saite mehr angespannt und der Ton erhöht; in diesem vermindert sich die Spannung der Saite und ihr Ton wird etwas tiefer.

Bei den Tafelpianinos müssen wegen des engen Baues der Claviatur die Stimmnägel, wenn sie hinter diesen zu stehen kommen, dicht zusammengedrängt werden, wodurch der Raum für den Saitenbezug unvortheilhaft beschränkt wird. Daher hat die amerikanische Construktion, nach welcher der Stimmstock bei den Tafelpianinos in den hinteren Raum verlegt wird, so dass die Stimmnägel sich fast längs der ganzen Diagonale des Körpers ausbreiten können, den Vorzug. In neueren Instrumenten derart gewann man fernerhin dadurch Raum, dass man die Saiten der tiefsten Basstöne schräg über die anderen spannte, wodurch aber die Resonanz derselben beeinträchtigt wird. Weil die angegebene Befestigungsart der Saiten doch nicht die Länge derselben so genau abgrenzt, dass für starken und schwachen Anschlag eine gleich unveränderliche Tonhöhe gesichert wäre, so werden die Saiten sowohl in der Nähe der Stimmnägel als auch der Anhängestifte noch um feine Stahlstifte geführt, die eine hinlänglich scharfe Begrenzung der zum Tönen bestimmten Saitenlängen haben. An dem einen Ende sind diese Stifte noch im Stimmstock selbst befestigt, am anderen Ende aber in einer gebogenen, mit dem Resonanzboden verbundenen Leiste, dem Steg. Er namentlich vermittelt die Uebertragung der Bewegung von der Saite auf den Resonanzboden. Dieser ist eine Platte von geradfaserigem Fichtenholze, sie ist beim Flügel an der vorderen, dem Stimmstock zugewendeten Seite frei, um den Hämmern den Durchgang zu den Saiten zu gestatten, neuerdings lässt man auch die unter dem Discant gelegene Seite frei, um dadurch diesem mehr Gesang zu geben. Beim Pianino ist der Resonanzboden an allen vier Seiten fest. Dass der Resonanzboden einer der wichtigsten Theile des Instruments ist, von welchem die Hauptklangmasse ausgeht, ist durch unzweifelhafte Beweise, unterstützt durch die verschiedensten Experimente, dargethan worden. Daher gehört auch die möglichst vollständige Uebertragung der Saitenschwingungen auf den Resonanzboden und die zweckmässige Verbindung desselben mit den Saiten zu den wesentlichsten Aufgaben des Pianofortebaues.

An der unteren Fläche des Resonanzbodens sind in verschiedenen Zwischenräumen von etwa $2^1/_2$ bis 3 Zoll Holzleisten angebracht, die Rippen, parallel laufend und so, dass sie die Holzfasern des Resonanzbodens durchschneiden. Sie haben neben dem untergeordneten Zweck, dem Resonanzboden mehr Halt und Widerstandsfähigkeit gegen den auf den Steg ausgeübten Druck der Saiten zu geben, den weit wichtigeren, den Resonanzboden zu einer fester zusammengehaltenen Platte zu machen, welche geeigneter ist, die Schwingungen der Saiten anzunehmen und dadurch den Klang mit der ganzen Fläche gleichmässig zu verstärken. Doch dürfen diese Rippen nicht zu zahlreich und auch nicht zu stark sein, weil sie sonst ganz natürlich die Schwingungen des Resonanzbodens eher hemmen als fördern. Die Stärke der Resonanzplatte richtet sich nach

der Stärke der Saiten; je stärker der Saitenbezug ist, eine um so stärkere Resonanzplatte verträgt und fordert er. Selbstverständlich ist auch die Stärke der Platte nicht überall gleich, sie ist unter dem Discant etwa doppelt so stark wie in der Gegend des Basses.

Die Saiten in Schwingungen zu versetzen und dadurch klingend zu machen, wodurch wie erwähnt auch der Resonanzboden in Schwingung versetzt wird und klangverstärkend wirkt, dazu dient die sogenannte Mechanik: Hammerwerk, Claviatur und Dämpfer umfassend. Bekanntlich giebt es zwei Hauptgattungen derselben, die deutsche oder Wiener und die englische mit ihren zahlreichen Abarten. Sie sind beide hauptsächlich im Hammerwerk unterschieden. Bei der deutschen ist der Hammer auf dem hinteren Ende des mit der Taste verbundenen Hebels angebracht, er ist durch einen Stift in einer auf dem Ende des Tastenhebels sitzenden Messinggabel befestigt, aber so, dass er sich frei bewegt. Wird nun die Taste an ihrem vorderen Ende niedergedrückt, so hebt sich das hintere Ende in die Höhe, der auf ihm sitzende Hammer stösst gegen ein knieförmig ausgeschnittenes Holzstäbchen, den Auslöser, und dreht sich in Folge dessen um die stählerne Axe, welche in die Hammerkapsel läuft; der Hammerkopf hebt sich und schnellt, wenn der die Taste bewegende Druck energisch genug geschah, gegen die Saite, resp. die zu einem Ton gehörigen Saiten, die sofort erklingen; aber er schnellt auch sofort wieder zurück, so dass die Saiten frei ausklingen, so lange die Taste niedergehalten wird. Hierauf namentlich beruht der Vorzug, den dies Hammerwerk vor den alten Clavieren mit Messingtangenten hat, die während des Erklingens an den Saiten haften bleiben. Mit dem Hammer zugleich wird der Dämpfer, ein auf der Saite liegendes Polster, gehoben, das augenblicklich wieder zurückfällt, wenn der Finger die Taste verlässt. Dass die Dämpfung von allen Saiten zugleich gehoben werden kann durch das grosse Pedal, den Fortezug, ist in dem Artikel Pedal bereits gezeigt worden.

Bei der englischen Mechanik befindet sich der Hammer nicht auf dem Tastenhebel, sondern unabhängig an einer besonderen Leiste (Hammerstuhl), gleichfalls in einer Axe sich bewegend. Hier wird der Hammer durch die am Ende des Tastenhebels befindliche Stosszunge, die zugleich Auslöser ist, in die Höhe geschnellt. Bei dieser Mechanik wird erreicht, dass der Hammer nicht seinen Anschlagpunkt verändert, sondern immer genau an derselben Stelle anschlägt, gleichviel ob stark oder schwach gespielt wird, während bei der deutschen Mechanik der Hammer bei starkem Spiel nach vorn schiebt, was beim Flügel nicht weiter stört, wol aber beim Tafelpianino. Die von Erhard in Paris erfundene Repetitionsmechanik hat manche Vorzüge, allein sie ist noch zu complicirt, um weitere Verbreitung zu finden. Das ist es auch, was der deutschen Mechanik noch der englischen gegenüber Bestand verleiht, dass sie in ihrer grösseren Einfachheit dauerhafter und leichter zu repariren ist, als die englische, die indess namentlich dem Concertspieler grössere Vortheile gewährt.

Eine eigenthümliche Mechanik mit Hammerschlag von oben, wobei also die Saiten nicht über, sondern unter dem Hammerwerk liegen, wurde von mehreren Pianofortefabrikanten, wie Streicher in Wien, Pape in Paris und Stöcker in Berlin mit Eifer einzuführen versucht, doch mit keinem durchgreifenden Erfolge, da die Nachtheile die Vortheile überwiegen.

Von grösster Wichtigkeit für den Klang ist die Belederung, die Garnitur der Hammerköpfe. Um jedes Geräusch zu vermeiden, sind die Punkte der Mechanik, an welchem harte Körper sich berühren würden, mit Tuch, Stoff, Leder oder Filz ausgefüttert und gepolstert. Besondere Aufmerksamkeit aber erfordert der Stoff, mit welchem die Hammerköpfe garnirt werden, weil hiervon nicht nur die Klangfarbe des Tones, sondern auch die Dauer desselben abhängt, daher gerade hiermit am meisten experimentirt worden ist. Schafleder wurde von Kaindel, Hirschleder von Trumpfer in Wien angewandt, in England ein Baumwollenstoff (Molleton), Pape in Paris verwendete besonders

präparirten Filz. Jetzt verwendet man vorwiegend einen in England erfundenen aus Schafwolle und Baumwolle gemischten Filz. Der Hammerkopf wird meist zuerst mit einer oder einigen Lagen weichen Leders überzogen und darüber erst der vorerwähnte Filz, dann erhält er häufig noch einen Ueberzug von Hirschleder. Der Filz ist besonders geeignet, für die oben schon erwähnte Dämpfung. Der schwache und rasch verklingende Ton des Claviers erfordert keine besondere Vorrichtung, um das Nachklingen der angeschlagenen Saite zu verhindern; bei dem Pianoforte aber ist die Dämpfung nöthig, weil sonst durch das lange Nachklingen der angeschlagenen Saiten leicht unharmonisches Tongewirre entsteht.

Ueber das Pedal beim Flügel bringt der betreffende Artikel das Nöthige.

Das Pianoforte wird jetzt in drei Grössen gebaut, als Concertflügel mit drei Ellen Saitenlänge, als Salonflügel und als Stutzflügel. Der Concertflügel ist unstreitig das vollkommenste Saiteninstrument in Bezug auf starken, vollen und gesangreichen Ton. Er ist für den Concertsaal berechnet. Der Salonflügel ist natürlich auf kleinere Räume berechnet und dem entsprechend weniger stark tönend, und noch weniger der Stutzflügel, der für die Stube berechnet ist.

Die Geschichte des Pianoforte führt zurück bis auf das Monochord, das bei den alten Griechen bereits zur Bestimmung der Tonverhältnisse und dann in den christlichen Gesangschulen beim Gesangunterricht angewendet wurde. Es war anfangs nur mit einer Saite bezogen, die zwischen zwei festen Stegen auf dem Resonanzkasten aufgespannt war. Auf diesem war später wie bei dem Halse der Guitarre und der Laute jeder Ton durch Querleistchen abgegrenzt und ein beweglicher Steg wurde nach der entsprechenden Stelle geschoben, um den betreffenden Ton zu erzeugen. Später wurde dieser Steg durch Tasten ersetzt, durch welche vermittelst der am andern Ende angebrachten Stege oder Stifte (Tangenten) die der Tonleiter entsprechenden Stücke der Saiten abgegrenzt wurden. Im Laufe der Jahrhunderte stellte sich dann auch das Bedürfniss heraus, mehrere Saiten auf einem Resonanzboden neben einander zu spannen, es entstanden das Hackebrett und das Clavichord. Daraus, dass das Hackebrett *salterio tedesco* genannt wird, darf man nicht schliessen, dass es aus dem, im Alterthum so beliebten Psalterion hervorging. Es ist dem Monochord enger verwandt als der Harfe, mit der es im Grunde nur die Saiten gemein hat. Wie das Monochord hat es einen Resonanzkasten, auf welchem die Saiten aufgespannt sind, dieser aber ist nicht lang und schmal, sondern ziemlich breit, die Saiten sind auf seinem Deckel aufgespannt wie beim Monochord; sie wurden an Wirbeln befestigt, vermittelst deren sie gestimmt werden konnten, und wurden mit hölzernen Klöppeln geschlagen. Diese waren auf der Hälfte mit Filz überzogen, um das Piano hervorbringen zu können. Der Ton war stark und durchdringend und deshalb bei ländlichen Lustbarkeiten sehr beliebt. Bei dem gebildeteren Theil der Musiker wie des Publikums kam es indess bald in Misskredit; hier machte ihm das Clavichord erfolgreiche Concurrenz. Bei diesem war die spätere Einführung der Tasten beim Monochord beibehalten. Daher der Name *clavis* = der Schlüssel, und *chorda* = die Saite. In dem rechteckigen Kasten befand sich rechts der Wirbelstock mit den Wirbeln, um welche die Saiten geschlungen wurden, und links in einer schiefen Ecke der Stiftstock mit den Stiften, an denen die Saiten aus Messingdraht mit Schleifen befestigt waren. Vermittelst jener Wirbel wurden die Saiten gestimmt. Wie beim Pianoforte war ein Resonanzboden aus Fichtenholz unter den Saiten und Tasten angebracht und mit diesen durch den Steg verbunden. Verschieden war nur die Art, wie in diesen alten Instrumenten die Saiten angeschlagen wurden. An dem hinteren Ende der Tasten befanden sich Messingplättchen, die, wenn die Tasten niedergedrückt wurden, an die Saiten schlugen und gleichzeitig die Länge abgrenzen, welche tönen sollte. Dadurch entstanden zwei schwingende Abtheilungen, von denen indess das eine kürzere

Stück nur schwach tönte. Aber auch das andere konnte nicht stark tönen, da das anschlagende Plättchen die weitere Bewegung selbst hemmte. Der Klang des Instrumentes war daher sehr zart, und gewiss von grossem Reiz in gewissen Stimmungen der Seele. Auch die Einrichtung, nach welcher noch mehrere Tasten zu einer Saite gehörten, die in verschiedenem Abstande vom Stege an die Saite schlugen und dementsprechend verschiedene Töne hervorbrachten, erinnert an das Monochord. Daniel Faber soll im Anfange des 18. Jahrhunderts erst die ersten bundfreien Claviere, bei denen jeder Ton, auch die chromatischen, seine eigene Saite hatte, gebaut haben.

Der Umfang des Instruments zur Zeit seiner schon vollkommeneren Gestalt im Anfange des 16. Jahrhunderts entsprach der Guidonischen Tonleiter

G A H c d e f a b h c₁ d₁ e₁ f₁ g₁ a₁ b₁ h₁ c₂ d₂ e₂.

Später wurden dann die chromatischen Töne angefügt, sodass die Claviatur zu Wirdung's Zeit (1511) schon 38 Tasten hatte. Zu Prätorius' Zeit (*Syntagma musicum*, 1615) hatte das Clavichord schon einen Umfang von vier Octaven *C* bis c_3 und meist chromatisch, und dieser ward auch im Anfang des 18. Jahrhunderts nicht überschritten, auch nicht von Silbermann in Strassburg. Dafür war man schon im 16. Jahrhundert bedacht, einen kräftigeren Ton zu erzeugen, und so entstand das Clavicymbel, das in liegender Form (namentlich in England gebräuchlich) auch »Virginal« und in aufrechtstehender »Clavicytherium« genannt wurde. Im 18. Jahrhundert gab man den Saiten der tieferen Töne die für einen kräftigeren Ton erforderliche Länge und gewann die Form, die man entsprechend mit »Flügel« bezeichnete. Weiterhin wurden in demselben Streben, einen kräftigeren volleren Ton zu erzeugen, die Messingsaiten von Stahlsaiten verdrängt und dementsprechend auch der Resonanzboden vergrössert. Vor allem aber gewann das Instrument kräftigeren volleren Ton durch die veränderte Art des Anschlags bei den Saiten. An Stelle der Tangenten des Clavichords traten beim Flügel Rabenkielen — daher der Name »Kielflügel«. Zugleich begann das Experimentiren zur Vervollkommnung des Instrumentes und es entstanden eine Menge Flügel mit verschiedenem Namen. Es entstand das Arpichordum, Symphoney, Claviorganum u. s. w. Besonders erstreckten sich diese Experimente auf die besondere Anschlagsart der Saiten. Ein Nürnberger Bürger, Hans Heyden, baute das sogenannte Geigenclavicymbel, in welchem statt der Döckchen kleine, mit Pergament überzogene und mit Colophonium überstrichene Räderchen, welche wiederum durch ein grosses Rad und verschiedene Rollen, unter dem Sangboden liegend, im vollen Schwunge gehend erhalten wurden. Durch die Tasten wurden die Saiten an die rollenden Räder gedrückt und diese gaben Töne, als ob sie mit dem Bogen gestrichen würden. Solche Instrumente sind bis in unser Jahrhundert unter verschiedenen Namen gebaut worden, als: Claviergambe, Gambenclavier, Bogenclavier u. s. w.

Der Orgelbauer und Instrumentenmacher Wiklef ersetzte (1740) die an den Docken befindlichen Kiele durch kleine Messingfedern. Pascal Taskin in Paris brachte 1768 an seinen Flügeln Tangenten von Büffelhaut an und nannte sein Instrument *Clavecins à peau de buffle*. Hopkinson in Paris bediente sich (1788) statt der Kiele ebenfalls der Büffelhaut und statt der Borsten zarter Federn von Messingdraht. Auch Oesterlein in Berlin verfertigte um das Jahr 1792 noch Flügel mit ledernen Tangenten. Gewöhnlich hatten die Flügel einen Umfang von fünf Octaven, vom Contra-*F* bis zum dreigestrichenen *f*, und meistens drei oder vier Chöre Saiten, von denen das eine Chor: Octävchen genannt, vierfüssig war. Vermittelst verschiedener Pedalzüge konnten diese Chöre sowohl einzeln als auch zusammen gespielt werden. Auch gab es Instrumente mit zwei Claviaturen, die gekoppelt werden konnten.

Daneben begannen auch jene Bestrebungen, die darauf hinausgingen, den Flügel zu einem Instrument der Instrumente zu machen, wie die Orgel, die

allmälig die hauptsächlichsten Blasinstrumente in sich vereinigte. Im J. 1724 brachte ein Engländer, Pichelbeck, an dem Flügel Flöte, Trompeten und Pauken an; die Gebrüder Wagner in Schmiedefeld fügten ihren Flügeln noch Flötenregister und einen Pianozug an (1764); Milchmeier in Mainz baute in den Jahren 1770—1780 einen Flügel mit 3 Claviaturen und 250 Veränderungen; Mercia, ein Mechaniker in London, baute 1768 einen Flügel mit Pauken und Trompeten, und noch in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts waren Flügel mit Fagottzug, Janitschaarenmusik, Pauken und Trompeten u. dergl. keine Seltenheit.

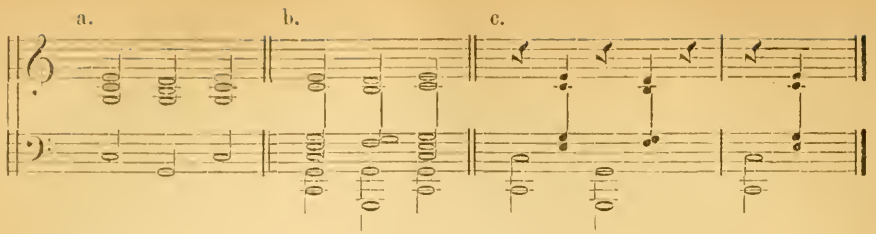
Von ausserordentlicher Bedeutung wurde es erst für die Entwickelung des Instruments, als man auf den Gedanken kam, die bei dem Hackebrett geübte Praxis, die Saiten durch Hämmer anzuschlagen, mit dem Flügel zu verbinden. Bartolomeo Christofali construirte bereits 1711 eine vollständige Hammermechanik mit dem von der Taste gesonderten Hammer, der Auslösung, dem Fänger und dem für jede Saite abgesonderten Dämpfer. Beschrieben und durch Zeichnung erläutert ist Christofali's Erfindung in »*Giornale dei litterati d'Italia*« V. 1711. Ein Franzose Marins soll 1716 der Akademie der Wissenschaften in Paris drei Modelle von Hammerclavieren vorgelegt haben und erst ein Jahr später (1717) kam der Organist Schröter zu Nordhausen auf die Idee, ein Hammerclavier zu construiren und führte 1721 dem Dresdener Hofe zwei Instrumente mit Hammermechanik vor, das eine mit Anschlag von oben, das andere mit Anschlag von unten. Durch Gottfried Silbermann in Freiburg, der 1726 das erste derartige Instrument vollendete, wurde diese neue Mechanik bedeutend verbessert, die sich seitdem allgemein unter dem Namen Fortepiano verbreitete und einbürgerte. Die bis in unsere Tage fortdauernd unternommenen Vervollkommnungen haben nur den Zweck, die Spielart der Mechanik zu erleichtern und dabei doch ihre Dauerhaftigkeit zu erhöhen, einen grösseren und mannichfaltig nüancirten Ton zu gewinnen und durch grössere Dimensionen, zweckmässige Einfügung des Resonanzbodens und entsprechenden Saitenbezug den Klang des Instruments zu veredeln und zugleich durch die Festigkeit der Materialien und der Construktion dem Instrument eine längere Dauer zu sichern. Die ersten Bedingungen sind bis zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gediehen, an Schönheit und Fülle des Tons, wie an Leichtigkeit der Spielart lässt das Pianoforte kaum noch etwas zu wünschen übrig. Nur in Bezug auf die Dauer ist noch weniger erreicht, im Verhältniss zu anderen Instrumenten, wie den Streichinstrumenten, die meist erst nach Jahrzehnten ihren höchsten Glanz entfalten.

Ein Schüler Silbermann's, Joh. Andr. Stein, zu Augsburg im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, gab bereits dem Pianoforte einen so vollkommenen Bau, dass er nur noch wenig zu wünschen übrig liess und sein Schwiegersohn, Andreas Streicher, gründete jene Wiener Schule des Pianofortebaues, der wir hauptsächlich in Deutschland die erste Vervollkommnung im Pianofortebau zu danken haben, und die deshalb auch während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts den Pianofortebau beherrschte. Hochachtbare Firmen, wie Breitkopf und Härtel, Schambach, Irmler in Leipzig, Stöcker, Kisting, Perau in Berlin, Bessalié in Breslau, Gebauhr, Eck, Schiedmayer u. A. erlangten wohl grosse lokale Bedeutung, aber vermochten nicht mit den Wienern zu concurriren. Erst Karl Bechstein, J. S. Duysen in Berlin, Julius Blüthner in Leipzig u. A. drängten die Wiener Flügel auch in Deutschland in den Hintergrund und verhalfen dem norddeutschen Pianofortebau zu einem Weltruf. Früher noch war von England und Frankreich aus den Wiener Flügeln Concurrenz gemacht worden.

Nach London war die Hammermechanik durch den Schweizer Burkhard Tschudi im J. 1732 gebracht worden und dieser vererbte seine Pianofortefabrik seinem Schwiegersohne John Broadwood, der diese zu einer der ersten der Welt erhob. Neben diesem erwarben sich Jac. Than, Robert Wornum,

W. F. Collard, Stodart, Will. Southwall Verdienste um die Förderung des Pianofortebaues in England. Es kamen die sogenannten Patentflügel in Mode, bei denen irgend ein Theil der Mechanik neu war, auf welchen dann dem betreffenden Erfinder und Verfertiger ein Patent ertheilt wurde. In Frankreich war es namentlich Seb. Erard, der seit dem Jahre 1776 in Paris Pianoforte baute und fortwährend an der Verbesserung der Hammermechanik arbeitete. Nächst ihm ist Pape zu nennen, der sich wesentliche Verdienste um die Verbesserung einzelner Theile der Mechanik erwarb. Ferner sind Johann Wilhelm Freudenthaler zu erwähnen und dessen beide Söhne, wie die Fabriken von Kalkbrenner, Pleyel, Wolf & Co., Henri Herz u. A. In neuerer Zeit ist auch Amerika mit ausgezeichneten Leistungen im Pianofortebau aufgetreten, vor allem die Firma Steinway & Söhne in New-York, die in mancher Beziehung selbst die Deutschen und Franzosen überflügelt hat und die gegenwärtig eines der grossartigsten Etablissements der Welt sein dürfte. Neben ihr ist noch Chikering aus Boston zu nennen, der manche Versuche zur Verbesserung der Mechanik anstellte. So ist das Instrument jedenfalls nicht nur das weit verbreitetste, sondern zugleich dasjenige geworden, an dessen Verbesserung unausgesetzt in allen Ländern von den Meistern des Instrumentenbaues gearbeitet wird, und es hat eine Bedeutung für die Entwickelung der Kunstgeschichte gewonnen, wie kein anderes.

Pianofortestil, Clavierstil. Die eigenthümliche Natur des Instruments, wie seine Technik erfordern eine andere, seinem Charakter entsprechende Behandlung und erzeugen nicht eine besondere Compositionstechnik, aber doch eine vielfach von der gewöhnlichen abweichende Anwendung derselben. Das Pianoforte hat gegenwärtig einen grössern Umfang als die sämmtlichen Singstimmen im Ganzen erreichen, und wie jedes andere Instrument. Es umfasst mehr als 6 Octaven vom Contra-*C* bis zum viergestrichenen *f* oder *a* mit Einschluss aller chromatischen Töne. An Kraft und Dauer des Schalls steht es indess den meisten übrigen Instrumenten nach. Namentlich gilt dies für die höheren Lagen, welche an Fülle des Klanges gegen die mittlern entschieden zurücktreten, während die tieferen Lagen selbst bis zu einem weniger bestimmten Dröhnen an Klangfülle gewinnen. Wie viel auch bisher geschehen ist durch eine fortwährend verbesserte Mechanik, um auch hier den Klangunterschied auszugleichen, so wird doch immer die specielle Behandlung des Instruments durch sie bedingt. Die Mittellage derselben ist deshalb vorwiegend zu berücksichtigen, die höchste und die tiefste Lage dient mehr zur Unterstützung des Klanges und zur Erzielung besonderer Klangeffekte. Von besonderer Bedeutung für die Behandlung des Instruments wird die Eigenthümlichkeit seines Klanges, nach welcher der Ton nicht so gleichmässig lang auszuhalten oder gar an- und abzuschwellen ist, wie durch die Blasinstrumente und die Singstimmen, weshalb die innige Verbindung der einzelnen Töne, die auf den genannten Instrumenten ebenso, wie bei den Streichinstrumenten leicht herzustellen ist, schwieriger wird. Wohl vermag auch hier Uebung viel zu erreichen und durch eigenthümlichen Anschlag oder den geschickten Gebrauch des Pedals ist auch das Legato möglich geworden, doch nicht so weit, dass nun jede Rücksicht auf diese Eigenthümlichkeit des Instruments bei Seite gesetzt werden könnte, zumal als jene Hülfsmittel meist nur wenig Auserwählten geläufig sind. Aus dieser Eigenthümlichkeit des Klanges und der Technik des Instruments entwickelt sich eine ganz eigenthümliche Polyphonie. Die accordische Darstellung, oder die Auflösung derselben in reale Stimmen, entspricht nur wenig dem Charakter des Pianoforte. Die Ausführung nachstehender Accorde für Singstimmen durch das Pianoforte bei *a* ist wenig reizvoll:



schon die vollgriffigere bei *b* ist mehr dem Charakter des Instruments entsprechend, ebenso die Darstellung in rhythmischer Auflösung. Bedeutungsvoller wird dann die Auflösung der Accorde in harmonischer Figuration, durch welche diese in ihre harmonischen Bestandtheile zerlegt werden, denn sie entspricht jener gesanglichen Polyphonie, die das harmonische Gewebe in selbständigen Stimmen darstellt. Der besondere Klang und die eigenthümliche Spielweise des Instruments beherrschen die Entwickelung des ganzen Clavierstils so, dass dieser genau den Verbesserungen und Umgestaltungen der Mechanik und der Technik desselben folgt. Das alte Clavichord war noch viel weniger im Stande den Ton länger auszuhalten, als unser Flügel; jene Praxis des Diminuirens, aus welcher zunächst die Instrumentalmusik hervorgeht, wurde daher bei diesem Instrument in viel höherem Maasse angewandt, wie bei den anderen und es entwickelten sich die Verzierungen in einer solchen Fülle und Mannichfaltigkeit, dass sie ein eingehendes Studium erforderten und dass die Claviercomponisten ihren entsprechenden Werken eine Tabelle derselben mit einer »*Explication des Agrémens*« mitgaben, wie François Couperin seinen »*Pièces de Clavecin*« (Paris, 1713). Die Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen Frescobaldi, Froberger, Muffat u. A. zeigen noch vorwiegend den Vocalstil, der nur durch diese reicheren Verzierungen oder tonleiterartige Figuren dem Instrumentalstil etwas näher gebracht wird. Wie reich dies Figurenwerk bei Muffat auch erscheint, und wie geschickt er es dem ursprünglichen Kern einwebt, dieser bleibt immer mehr vocal wie instrumental. Viel bedeutsamer wird nach dieser Seite Couperin. Auch er bedient sich mit Vorliebe, wie jene vorerwähnten Componisten, der Tanzform und pflegt daneben auch die Rondoform; aber diese sind bei ihm schon geschmeidiger, mehr dem Instrument entsprechend harmonisirt und viel feiner figurirt als die seiner Vorgänger. Die Verzierungen sind dem Organismus fest eingefügt, kommen nicht als fremde Zuthat erst nachträglich hinzu und sie werden bei ihm sinnig verwendet, indem er die Reprisen reicher damit ausstattet. Daneben begegnet man schon feinen, dem Clavichord abgelauschten Effekten, klangvoll aufgelösten Accordfigurationen, die ihre Wirkung nie versagen. An der Suite wurde dieser Clavierstil mit grosser Freiheit weiter gebildet. In Italien war, anschliessend an die Motette, eine eigenthümliche Instrumentalform ausgebildet worden, die Sonate, die eine noch andere Technik erforderte, wie die Tänze der Suite. Die liedmässigen Hauptgedanken waren immer noch vorwiegend vocal gedacht und wurden nur instrumental übertragen und durch Einfügung der Verzierungen mit leichter Figuration ausgeschmückt. In dem Sonatensatz von Domenico Scarlatti kommt bereits das Princip des Contrastes zur Geltung, das in der Gegenüberstellung von verschiedenartig gehaltenen Sätzen, dem Haupt- und Nebensatz dargestellt ist. Diese Sätze werden fest in sich gefügt und der zweite unterscheidet sich vom ersten in der Regel dadurch, dass in jenem reich bewegtes Figurenwerk vorherrscht, dass er brillanter gehalten ist; der zweite: der Nebensatz, ist dann mehr getragen und ruhiger gehalten. Hierbei musste natürlich die Eigenart des Instruments grössere Berücksichtigung finden. In beiden Formen, in der Suite und in der Sonate, erlangte zunächst der Clavierstil seine Entwickelung.

Der erste, in dem beide Stile schon in vollendeten Meisterwerken darge-

stellt sind, ist wieder Johann Sebastian Bach. Er war zugleich einer der grössten, wenn nicht der grösste Clavierspieler seiner Zeit und der grösste Meister der Compositionstechnik überhaupt und so vermochte er jene beiden Stile zu verschmelzen. Allerdings wandte er sich mit grösserer Vorliebe dem französischen, dem Variationenstil zu, der mehr dem von ihm bevorzugten Clavichord entsprach, aber auch der italienische war ihm nicht weniger geläufig und er verstand es meisterlich, beide zu verschmelzen. Dabei lässt allerdings seine Compositionstechnik immer doch auch noch erkennen, dass sie von der vocalen ausgeht. Nur in seinen Präludien, Toccaten, Phantasien und Concerten macht sich eine freiere Verwendung des neuen Materials, welches das Instrumentale bietet, geltend; selbst seine Sonaten, die doch seiner Zeit schon am weitesten instrumental entwickelte Form, treiben noch aus dem alten Contrapunkt hervor. Der Instrumentalstil konnte nur aus der innersten Natur des Instruments hervorgehen. Dabei verschwindet zunächst die mehrstimmige Behandlung, diese wird vorwiegend zweistimmig und der Discant erlangt gegen den Bass erheblich an Uebergewicht.

So sind die meisten Sonaten einer unter dem Titel »*Œuvres mêlées*«, wahrscheinlich in den Jahren 1755—1765 bei Haffner in Nürnberg erschienenen Sammlung, welche 72 Sonaten von 39 Componisten enthält; einzelne derselben, wie die von Wilh. Fr. und Ph. E. Bach, Nichelmann, Benda und Leop. Mozart sind energische Versuche, den neuen Clavierstil zu finden und es gelingt ihnen um so eher, je mehr sie sich der Technik und Natur des Instruments bewusst werden. Dies aber führt darauf, zunächst vorwiegend die Zweistimmigkeit zu pflegen, welcher dann die eigenthümlichen Klangeffekte aufzunöthigen waren, denn das ist ja das eigenthümlichste Merkmal des Orchester- und des Clavierstils überhaupt, dass beide nicht »stimmig« sind, nicht in einer bestimmten Anzahl von Stimmen sich darstellen. Joseph Haydn gelangt zuerst voll und ganz zu diesem neuen Stil, der aus der Natur des Instruments heraus entwickelt ist. Er war wieder in der günstigen Lage von dem, durch seine genannten unmittelbaren Vorgänger, namentlich Ph. E. Bach gewonnenen Boden sofort Besitz zu ergreifen. Seine Sonaten sind Anfangs auch vorwiegend zweistimmig, allein in demselben Grade, in dem ihm neben der Idee der Form auch die Natur des Claviers mehr bekannt wird, bemächtigt er sich der Spielfülle desselben. Wenn auch nur instinktiv, erkannte er doch, dass die Zweistimmigkeit weder der Idee von der Sonate entspricht, noch auch die eigenthümliche Technik des Claviers begründen könnte. Dass das Instrument hauptsächlich zwei Stimmregionen: Discant und Bass in sich birgt, ist doch nur ein ganz äusserer Zug seines Charakters. Von weit grösserer Bedeutung ist seine Spielfülle und der Glanz der Behandlung, welche es zulässt, und beides kommt eben nur in einer an keine bestimmte Stimmzahl gebundene Schreibart zur Erscheinung, und diese ist es namentlich, welche Haydn mit aller Consequenz der Claviersonate vermittelt und wodurch er den neuen Clavierstil begründet.

Er begleitet seine Themen zwei-, drei- und mehrstimmig, mit vollen oder weniger vollen Accorden, die er rhythmisch oder in harmonischer Figuration auflöst, oder er verknüpft zwei, drei oder mehr Stimmen in selbständiger Führung, wie es ihm gerade angemessen erscheint. Nirgend ist eine bestimmte Stimmzahl festgehalten, diese wechselt oft von Takt zu Takt; das aber ist die Haupteigenthümlichkeit des neuen Stils, welche direkt aus dem Charakter des Instruments hervorgeht. Dadurch erst wurde dies befähigt, einen wirklich poetischen Inhalt auszusprechen, und je mehr es dem Meister gelingt, sich in dieser Weise der ganzen Spielfülle des Instrumentes zu bemächtigen und ihm eine reichere Harmonik, gepaart mit einem mannichfaltig gestaltenden Rhythmus aufzunöthigen, um so tiefer und überzeugender wird der poetische Inhalt, den er dargelegt. Er bereitete damit zunächst dem jüngeren Meister, Mozart, die Wege, der zugleich einer der hervorragendsten Claviervirtuosen und schon da-

durch berufen war, den Clavierstil zu fördern. Bei ihm wird der Einfluss des Wiener Flügels geltend: die Leichtigkeit und Grazie, welche seine Spielart förderte, wie das brillante Figurenwerk, das sie zuliess, vermittelte er zunächst den Clavierstil und zwar so emsig, dass seine Sonaten selbst an künstlerischem Gewicht schon verlieren; mit um so grösserer Meisterschaft pflegte er aber das Concert für Clavier mit Orchester, das nur an Tiefe des Inhalts, nicht auch an Reichhaltigkeit und Mannichfaltigkeit desselben oder an brillanter Ausstattung von Beethoven übertroffen worden ist. In einzelnen dieser Clavierconcerten gewinnt die ganze reiche Innerlichkeit und Gemüthstiefe des genialen Meisters erschöpfendsten Ausdruck, und wie er damit die Technik des Instruments förderte, ist hinlänglich bekannt.

Fast zu derselben Zeit wurde aber auch schon die andere Mechanik des englischen Flügels bedeutungsvoll für die Entwickelung des Clavierstils in Muzio Clementi. Auch er war einer der bedeutendsten Claviervirtuosen und zugleich Componist für sein Instrument. Eine Reihe von Sonaten hat er geschrieben, die indess mehr technisch Werth haben, indem sie die neuere Claviertechnik begründeten. Clementi ist weit weniger von der Idee der Sonate erfüllt, als Haydn und Mozart, ihn treibt es vielmehr, seine neuen brillanten Clavierfiguren, die Haydn nicht hatte, zu festeren Formen zu fügen und dazu war ihm die weitschweifigere Form der alten Sonate ganz geeignet, sie wurde so bei ihm zur Studie für Clavier. Namentlich liegt dem leidenschaftlicher bewegten Theil des Allegrosatzes, wie des Finale, vorwiegend irgend eine Clavierfigur zu Grunde, die dann fast etüdenartig verarbeitet wird; wohl werden auch klang- und gesangreichere Partien eingeführt, aber doch meist auch mit dem bezeichneten Figurenwerk und ihre weitere Verarbeitung erfolgt immer mehr mit Rücksicht auf das Instrument, als auf die Idee. Nur einige seiner Sonaten erfüllen höhere als nur formelle Ansprüche und so konnte Beethoven wohl formell aber nicht ideell an ihn anknüpfen. Ein solches Anlehnen aber ist unverkennbar; selbst in seinen späteren Sonaten erinnert das Figurenwerk und die eigenthümliche Behandlung des Claviers an Clementi. Ideell konnte sich Beethoven natürlich nur an Mozart und Haydn anlehnen und das war des jüngern Meisters nächste Aufgabe, für die tief erregte, leidenschaftliche Innerlichkeit den Ausdruck instrumental zu finden, welchen Mozart im Vocalen gefunden hat.

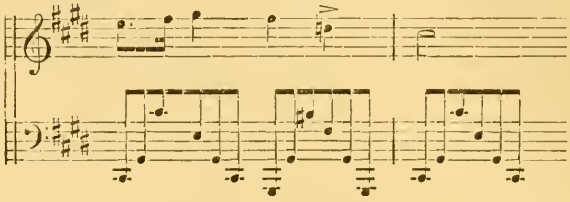
Seine Motive sind daher ebenso breit angelegt, wie die jener Meister, aber er reiht sie nicht lose an einander, sondern er stellt sie in jener Weise, die für den Instrumentalstil nothwendig ist, einander gegensätzlich gegenüber, und macht die Form so seinen wunderbaren Ideen dienstbar. Hierzu aber erwies sich die erweiterte Technik Clementi's ausserordentlich wirksam, und nach ihrer Anleitung erweitert er den Mozart-Haydn'schen Clavierstil. Die Clavierfiguren werden reicher und mannichfacher. Durch weite Lagen und eine ausgedehnte Mehrstimmigkeit weiss er dem Accord jenen vollen, saftigen Klang zu geben, der seiner Innerlichkeit so sehr entspricht und in dem er seine wunderbar innigen Melodien durch die mannichfachsten Versetzungen in immer neue Beziehungen zu bringen weiss, werden sie immer inniger und sprechen immer beredter zu unserem Herzen. Bei Haydn und Mozart begegnen wir noch Stellen, die nur formell in der Sonate begründet sind, wie die Vorbereitungen zu Theilschlüssen und diese selbst, die namentlich bei Haydn in eine conventionelle Formel auslaufen. Diese verlieren sich bei Beethoven in dem Maasse, als der ideelle Inhalt wächst und je mehr subjectiv verfeinert dieser wird, um so mehr entziehen sich selbst die formellen Grenzlinien dem ersten Anblick, wodurch allerdings das Verständniss erschwert wird. Daneben aber sind bereits eine Reihe von Claviervirtuosen thätig, bei denen Idee und Empfindung nicht stark genug sind, um das Darstellungsmaterial zu beherrschen; dies gewinnt die Oberhand und das Kunstwerk gelangt nicht zu einem sich rückhaltlos entfaltenden Inhalt, sondern verliert sich zunächst in

gegenstandsloser Gefühlsschwelgerei, um schliesslich in ein nur klingendes Tonspiel auszuarten. Der Eifer, mit dem die Pianofortefabrikanten bemüht waren, den Klang des Instruments zu verbessern, ergriff auch die Virtuosen, die bald in Erzeugung der Klangschönheit des Tons ihre höchste Aufgabe sahen. Während jene grossen Meister von dem Instrument einen charakteristischen Ton forderten, der als Träger der mannichfachsten Ideen dienen kann, und während Clementi bemüht war, die Spielfülle des Instruments zu erhöhen, ist das Streben jenes jüngeren Virtuosen, der für die moderne Technik bahnbrechend wurde: J. N. Hummel, vorwiegend auf die höchstmöglichste Klangschönheit des Tons gerichtet; es bildet dies die Grundlage seiner grossen Pianofortesschule und der Studienwerke, die er veröffentlichte. Seine Werke für Clavier gewannen daher vorwiegend für seine Zeit Bedeutung und seitdem errang das Instrument eine so grosse Einwirkung auf die Claviercomposition, dass nunmehr der Gebrauch der verschiedenen Instrumente sich in der besonderen Weise der Composition ausspricht. Der elegantere und glänzendere Ton des Wiener Flügels, wie seine leichtere Spielart, forderten die Virtuosität förmlich heraus, die grössere Spielfülle musste ersetzen, was ihm an innerer Sättigung und an nachhaltiger Wirkung fehlte und so bildet sich an diesem Instrument jener leichte, inhaltlose, nur klangreizende Stil eines Sterkel, Daniel Steibelt, Joseph Wölffl, der sich in Abbé Gelineck, Franz Nachbauer bis zu seinen jüngern Vertretern Beyer, Burgmüller, Voss, Brunner u. A. bis zur gedankenlosesten Klingelei vergröberte und verwässerte.

Ungleich bedeutsamer und in ihren Resultaten folgenschwerer wurde jene andere Richtung, welche dem Ton des englischen Flügels eine grössere Gewalt über ihr Empfinden und Fühlen und über ihre Phantasie zugestanden, als der Idee selber. Aus dem intimen Verkehr mit diesem Instrument bildete sich den Compositionen eine ganz bestimmte Manier an. Der eigenthümliche Ton des Claviers giebt der Phantasie und dem Gefühlsvermögen eine so bestimmte Richtung, dass sie unwillkürlich immer und immer wieder im Moment des Schaffens sich seiner bemächtigt. Der englische Flügel war in seinem eigenthümlichen Klange, mit seiner einseitig wirkenden Verschiebung *(una corda)*, so recht das Instrument für eine zarte, innige, schwärmende und schwebende, zuweilen auch in ziellosen, unmotivirten Kraftausbrüchen herausstürmende Sentimentalität geworden und dies ist der Grundzug des Clavierstils, wie ihn Johann Ludwig Dussek und sein Mäcen, der geniale Prinz Louis Ferdinand von Preussen und John Field ausbildeten und der in ihnen, wie in Chopin, Schumann u. A. noch bedeutende Kunstwerke treibt. Adel der Empfindung, die in ihrer elegischen Weichheit und Süsse sich nirgend über die schwärmerische, schmerzlich unbestimmte Sehnsucht erhebt, wird der Grundzug der Musik des Prinzen, wie seines Geistesverwandten Dussek und sie begründen damit einen neuen Clavierstil. Es muss als ein Verkennen der Form, wie des speciellen Inhalts, den sie zu bieten hatten, erscheinen, dass beide, Dussek und der Prinz, noch vorwiegend an der Sonatenform festzuhalten versuchten. Diese war für jenen Inhalt, für die süsse Lust an der Schwelgerei in schmerzlichen Gefühlen, ein viel zu weiter Rahmen und es erscheint deshalb als ein bedeutsamer Fortschritt, dass John Field davon abging und im Nocturne und im Tanz die einzig entsprechenden Formen für diesen neuen Inhalt fand. Field hatte aus der Schule Clementi's keine so ausgebildete Compositionstechnik mitgebracht, wie sie Dussek besass, aber er hatte sich ein grösseres Formgeschick angeeignet und das liess ihn die neue Form finden, in welcher der neue Gefühlsinhalt offenbar werden sollte: die aus der Rondoform entwickelte Form des Nocturne; das Rondo zum Ausdruck jener seligen Gefühlsschwelgerei gemacht, wurde zum Nocturne.

Um diese formelle Festigung zu gewinnen, musste natürlich aber auch der Ausdruck wieder etwas abgeschwächt werden und so erscheint dieser Inhalt bei Field nicht mehr so glühend und berückend wie bei Dussek und nament-

lich dem Prinzen und lange nicht wie bei dem jüngsten Vertreter der Richtung, Frédéric Chopin (1810—1849). Er war eine dem Prinzen Louis Ferdinand verwandte Natur, nur bei aller träumerischen Weichheit seines Innern leidenschaftlicher und wilder. Seine überfluthend reiche Individualität, die sich gegen jede formelle Begrenzung auflehnte, welche er doch anstrebte, führte ihn auf die Form des Nocturne und des Tanzes, die er mit einem ganz neuen und eigenthümlichen Inhalt erfüllt. Der ganze geistige Organismus des Meisters ist ein so eigenthümlicher, sein Fühlen und Empfinden ist vollständig ausnergewöhnlicher Art, dass der Organismus der Tonsprache nur in seinen weitesten und allgemeinsten Grundzügen noch ihm genügt, dass die speciellere Darstellung sich vollständig neu entsprechend gestalten musste. Der Begriff der Tonart hat für ihn nur noch in seiner weitesten Fassung Bedeutung, so dass selbst die Grundpfosten derselben, der tonische Dreiklang und der Dominantdreiklang, erschüttert werden. Jener erscheint in der Regel in so weiten Lagen und die Terz wird vorwiegend so von den andern Intervallen umschrieben, dass er seine Bedeutung als fester Grundaccord fast ganz verliert; der Dominantaccord aber wird so herabgedrückt, dass er seinen formbildenden Charakter einbüsst, wie in dem *Cis-moll*-Nocturne, op. 27:



Die Enharmonik und Chromatik bestimmt dann weiterhin so vorwiegend den fernern Verlauf der harmonischen Construktion, dass die ursprüngliche Tonart nicht selten nur den Ausgangs- und Endpunkt derselben bildet, zwischen denen eine reiche Fülle von Harmonien sich entwickelt, die ausserordentlich fein vermittelt, fast wie improvisirt erscheint. Die Harmonik liefert ihm weniger das Material, aus dem er Kunstformen erzeugen will, sondern mehr bedeutende Klänge, in denen er sein erregtes Gefühl aussingt. Kaum einer ausser ihm hatte sich so in den Charakter des Instruments eingelebt wie er. Seine Phantasie ist so vollständig mit dem Klange desselben gesättigt und verwoben, dass sich kein anderer in ihr erzeugt. Dieser im eigensten Sinne gestaltlosen Construktion der Harmonik entspringt auch eine eigenthümliche Melodik und Rhythmik. Chopin ringt nicht nach plastischer Tongestaltung, sondern nur nach treuestem Erguss seines überfluthenden Innern, dies aber hatte selbst keinen bestimmten einheitlichen Zug, keine sicher erkennbare Gestalt. So treibt seine Melodik unmittelbar aus der Harmonik heraus, wie diese bunt und formell betrachtet, anscheinend willkürlich nur vom Augenblick geboten. Wir begegnen nicht selten Anläufen zu einer breiten Cantilene, aber diese wird dann in der Regel durch mehr recitativische Gebilde unterbrochen oder sie verläuft in ein wunderbar verschlungenes Figurenwerk. Der ursprünglich gleichförmig dahinschreitende Rhythmus erleidet fast von Takt zu Takt eine andere Darstellung. Rhythmisches Ebenmaass erscheint Chopins Individualismus überhaupt als eine so lästige Schranke, dass er sie überall durchbricht, mit besonderer Vorliebe Achtel- und Triolenbewegung gegeneinanderbringt und die Auflösung der Halben-, Viertel- und Achtelnoten in Quintolen, Septimolen, Novemolen wird bei ihm bis zur Manier ausgebildet. Dazu kommt noch der fast ununterbrochene Gebrauch des Pedals, das den Dämpfer von den Saiten hebt und das Ineinanderweben der Töne ausserordentlich befördert. Mit alle dem hat Chopin die Ausdrucksfähigkeit des Claviers gesteigert, seine Technik ausserordentlich erweitert, aber sich doch nur eine Ausnahmestellung erobert, in der er anregend wirkte, aber nicht eine lebensfähige Richtung

gründen konnte. Diese, die seine neuen Mittel dem Kunstwerk einwirkte, war bereits durch Carl Maria von Weber ins Leben gerufen und in Franz Schubert schon zu herrlicher Blüthe gelangt. Auch diese beiden Meister des Clavierstils wandten dem Klangwesen des Pianoforte ausserordentliche Sorgfalt zu, aber nicht nur um es zum Ausdruck ihres nur erregten Innern zu machen, sondern um in ihm die Gebilde einer romantisch verklärten Innerlichkeit, die Phantasiewelt der Romantik darzustellen. Sie sind unablässig bemüht, dem Clavier neue Klänge abzugewinnen, um in ihnen immer neue Farbentöne für die recht glänzenden Darstellungen dieser neuen Welt zu gewinnen, und wie ihnen hier Mendelssohn und Schumann folgten, wie der erste den Clavierstil durch glänzendere technische, der letztere durch geistvolle und inhaltschwere Figuren bereicherte, ist hinlänglich bekannt. Namentlich Robert Schumann hat dem Flügel Klänge und Figuren abgelauscht, wie nur wenig Meister des Claviersatzes und er hat sie zugleich dem Organismus eingefügt und zum Träger der Ideen gemacht. Ihnen reiht sich dann noch Franz Liszt an, der dem Clavier alle unterschiedenen Klänge entlockt hat, die es überhaupt nur irgend birgt und wenn er sie auch in seinen eigenen Schöpfungen nicht so zum einheitlichen Kunstwerk zu verarbeiten wusste, wie die erwähnten Meister, so hat er sie doch dem fremden Kunstwerk dienstbar zu machen verstanden, wie kein anderer, sowohl in seinen Transcriptionen und Bearbeitungen wie bei der unübertrefflichen Weise, in welcher er, als ausübender Künstler, diese Werke ausführte. Er umfasst die ganze Literatur von Scarlatti bis auf Chopin und Schumann und dass er sie alle in ihrem eigensten Geiste auszuführen vermochte, zeigt, wie er dem Instrument sein gesammtes Ausdrucksvermögen abgelauscht hatte und macht ihn zum ersten und grössten Virtuosen, nicht nur des Claviers, sondern der Instrumente überhaupt. Durch seine gigantischen Bestrebungen hat der Clavierstil fast orchestrale Bedeutung gewonnen und die Leistungsfähigkeit des Instruments ist in ganz aussergewöhnlicher Weise gesteigert worden. Damit ist aber dieser Stil der herrschende geworden und beginnt nicht nur den Orchester-, sondern auch den Vocalstil zu beherrschen. Das Verlockende, Reizvolle des Clavierklangs, wie die praktische Brauchbarkeit haben diesem Instrument gegenwärtig ein Uebergewicht über alle anderen Instrumente gegeben, dass es die gesammte Musikentwickelung einseitig beherrscht. Weil unsere ganze Musikerziehung von ihm seinen Ausgang nimmt, so wird die Phantasie früh mit den Klängen desselben gesättigt, so dass die andere sich nur schwer dort erzeugen und die Claviertechnik ist so allmälig auf die vocale und orchestrale Technik übertragen worden, nicht zum Vortheil dieser. Die Vocaltechnik ist ebenso eine andere wie die orchestrale und die Claviertechnik und nur der Meister, welcher diese Unterschiede berücksichtigt, wird dauernde Kunstwerke auf jedem dieser verschiedenen Gebiete hervor zu bringen im Stande sein.

Piano-forte, abgekürzt *pf*, fordert, dass bei einer so bezeichneten Stelle die erste Note schwach, die folgende wieder stark gespielt werden soll.

Pianoforte-Guitarre, s. Guitarre.

Pianozug, die Verschiebung, s. Pedal.

Piantanida, Giovanni, geschickter Violinist, geboren in Florenz 1705. Er machte viele Reisen, lebte eine Zeit lang in Petersburg und in Hamburg. Nach Italien zurückgekehrt, liess er sich in Bologna nieder, wo ihn 1770 Burney hörte, der ihn für den besten Violinspieler Italiens erklärte. Es sind von ihm zu Amsterdam gestochen: Sechs Concerte für die Violine mit Orchester (Breitkopf) und sechs Trios für zwei Violinen und Violoncelle.

Piantanida, Isidor, geboren in Mailand um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Hat viel Kirchenmusik geschrieben, gedruckt ist nur: »*Salve Regina* für zwei Soprane, Contr'alto und Bass mit Begleitung von Contrabass und Violoncello« (Mailand, Ricordi).

Piantanide, Gaetano, Componist und Clavierspieler, geb. in Bologna 1768.

Er war in der Composition ein Schüler von Mattai, bereiste Deutschland und Dänemark und wurde Lehrer der Composition am Conservatorium in Mailand. Als er 1836 starb, wurde Vaccai sein Nachfolger. Von Compositionen sind zu nennen: »32 Vorbereitungen für Cadenzen in Form von Etüden« (Mailand, Ricordi), »Sonaten« (ebend.), »Sechs italienische Arietten« (Kopenhagen, Lose), »Sechs französische Romanzen« (ebend.) u. s. w.

Piangevolmente, Vortragsbezeichnung = betrübt, traurig.

Piatti (*cinelli, bacinelli*, Platten), die bekannten Metallschalen, welche bei der sogenannten Janitscharenmusik angewandt werden, nur schallverstärkend wirken und daher nur zu einzelnen, im wahren Sinne des Worts, schlagenden Effekten oder zur Unterstützung des Rhythmus dienen können. Während sie in früherer Zeit fast ausschliesslich bei der Marschmusik im Freien in Anwendung kamen, hat ihnen in neuerer Zeit die Sucht nach drastisch wirkenden Effekten auch in Oper und Concert den Eingang verschafft.

Piatti, Alfred, berühmter Violoncellist, geboren in Bergamo 1823. Sein Vater, Karl Piatti, war Sänger und er selbst wurde früh in das Studium der Musik eingeführt. Unterricht auf dem Violoncell erhielt er zuerst von Zanetti, später im Conservatorium zu Mailand von Mérighi. Sein erstes Auftreten vor dem Publikum, welches in dieser Lehranstalt stattfand, wendete ihm gleich die enthusiastische Theilnahme des Publikums zu, so dass er in demselben Jahre im Theater la Scala ein Concert geben konnte, das ihm die Mittel zu einer Reise verschaffte. Er war damals 16 Jahre alt, ging nach Venedig und Wien, wo er sich einige Zeit aufhielt und kehrte nach Italien zurück, wo er mit ebenfalls glänzendem Erfolge in Mailand und Pavia concertirte. 1844 besuchte er die Hauptstädte Deutschlands, und ging dann nach Petersburg, wo er eifrige Beschützer in den Grafen Wielhorsky fand. 1846 besuchte er London, erwählte es zum beständigen Wohnsitz und verheiratete sich auch dort. Sein Talent verschaffte ihm den ersten Platz unter den Violoncellisten Englands, besonders in der Ausführung von Kammermusik hatte er keinen Rivalen. Componirt hat er folgendes: »Variationen über ein Thema aus: *Lucia di Lammermoor* für Violoncell mit Piano« op. 2 (Milan, Ricordi). Ferner: »*Thème original varié*«, »*Passe-temps musical*«, *Souvenir d'Ems*«, »*Litania*« von Schubert, op. 4, »*Souvenir de Somnambula*« op. 5, »*Mazurka sentimentale* für Violoncelle und Quartett«, op. 6, »*Les fiancées, caprice*« op. 7, »*Airs basqyrs Scherzo, viola e quatuor*« op. 8, »*Souvenir de Puritani*, Fantasie für Violoncell und Piano«. Sämmtlich für Violoncelle mit Begleitung bei Ricordi in Mailand erschienen.

Piazza, Giov. Battista, ein Instrumentalcomponist und Virtuose auf der Viola. Er war in Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren und liess folgende Werke seiner Composition drucken: 1) »*Canzoni per una viola*« (Libro 1, Venezia, Bart. Magni, 1633); 2) »*Canzoni*« (ebend.; Libro 2 ebend. 1527); 3) »*Balletti e correnti a una viola con basso*« (Lib. 3, Venedig, Vincenti, 1628); 4) »*Ciaconne, passacaglie, balletti e correnti per una viola*« (Lib. 5); 5) »*Correnti, Ciaconne e balletti per una viola*« (Lib. 6); 6) »*Canzonette per una viola*« (Lib. 7, ebend.).

Piazza, Leander, Kirchencomponist, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Segni geboren. Um 1775 gehörte er zur päpstlichen Kapelle in Rom. Von seinen Werken befinden sich in der Kapelle daselbst als Manuscript die Psalmen »*Dixit*« und »*Beatus vir*« zu acht Stimmen, welche wegen ihres klangvollen Eindrucks noch gesungen werden.

Pib-be-gwun, eine 16 Zoll lange und mit 6 Seitenlöchern versehene Pfeife der Indianer.

Picchianti, Luis, Virtuose auf der Guitarre, Componist und Musikschriftsteller, ist am 29. August 1786 in Florenz geboren. Er erhielt Unterricht von Dismar Ugolini, Professor an der Akademie der schönen Künste in Florenz. Nach längeren Reisen in Frankreich, Deutschland und England kehrte er später wieder nach Italien zurück. Von seinen Compositionen, von denen er

die ersten 1821 publicirte, sind zu nennen: 1) »Trio für Guitarre, Clarinette und Bass« (Leipzig, Breitkopf und Härtel); 2) »Fantasie für Guitarre, Flöte und Violine« (Mailand, Ricordi); 3) eine Sonate, Präludien, Etuden, und Thema mit Variationen für Guitarre allein u. s. w.; 4) Psalm 109 für 8 Stimmen und Orchester; 5) Streichquartett u. s. w. Von seinen Schriften: »*Principi generali e ragionati della musica teorico pratica*« (Florenz, 1834, Mail. Ricordo); »*Notizie della vita e delle opere di Luigi Cherubini*« (Florenz, 1843, 1 B. in 8°). P. war Redacteur der »*Gazzetta musicale di Milano*«.

Picchiettato, so viel als: *staccato.*

Piccicato, s. *pizzicato.*

Piccini, s. Piccinni.

Piccinini, Alessandro, Lautenvirtuose, welcher in Bologna in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Er liess eine Arbeit drucken unter dem Titel: »*Libro di liuto e di chitarono*« (Bologne, 1626, in Fol.). Man findet darin eine Tabulatur und die Beschreibung des Ursprungs der Theorbe und Pandore. Er bezeichnet sich auch als den Erfinder der Archiluth.

Piccinni, Nicolas, bekannter unter dem Namen Piccini, berühmter Operncomponist, seiner Zeit Rival des Ritter Gluck, ist 1728 in Bary im Königreich Neapel geboren. Sein Vater war Musiker, bestimmte ihn aber für den geistlichen Stand, und damit er in keiner Weise von seinen Studien abgelenkt würde, liess er ihn in der Musik gar nicht unterrichten. Der Kleine aber folgte seinem inneren Triebe, nicht allein, dass er kein Instrument sehen konnte, ohne sich magisch von ihm angezogen zu fühlen, sondern er spielte auch, sobald er dazu kommen konnte, alles, was er gehört hatte, nach, wobei sich zuerst sein ausserordentliches musikalisches Gedächtniss zeigte. Eines Tages folgte er seinem Vater zum Bischof von Bari, und da er in dem Zimmer des Prälaten einen Flügel fand und sich allein glaubte, spielte er nach Kräften darauf los. Der Prälat, der im Nebenzimmer zuhörte, liess ihn einiges wiederholen, und da ihm die geschickte Art der Begleitung und die Genauigkeit der Melodien, die der Knabe spielte, in Verwunderung setzten, überredete er den Vater, seinen Sohn nach Neapel in das Conservatorium di St. Onofrio, dem der berühmte Leo damals vorstand, zu schicken; dies geschah denn auch im J. 1742, als P. 14 Jahr alt war. Man übergab ihn einem Mästrino (älteren Schüler), wie es in Italien auf den Musikschulen Sitte ist, der aber den P. mit seinem Unterricht bald so langweilte, dass er es vorzog, sich selber fortzuhelfen. Nachdem er eine Zeit lang nach eigener Inspiration so weiter componirt, und es sogar mit einer Messe gewagt hatte, ereignete es sich, dass diese in die Hände eines der Lehrer gerieth, der sie dem Direktor Leo zeigte. Dieser sah, indem er sie durchblätterte, wohl, dass etwas darin stecke. Er liess P. kommen, fragte ihn, ob das seine Composition sei und überraschte ihn darauf in einer Probe der Zöglinge damit, dass er ihm den Taktstock in die Hände gab, seine Messe zu dirigiren. Leo nahm P. von da an unter seine eigene Direktion, bis er leider nach einigen Monaten starb. Durante, einer der einsichtsvollsten Componisten Italiens, folgte ihm in seiner Stellung, und P. war auch bei diesem Lehrer in den besten Händen. Er wurde der Lieblingsschüler seines Meisters, der zu sagen pflegte: »Die anderen sind meine Schüler. Piccinni ist mein Sohn«. Er verliess 1754 nach zwölfjähriger Anwesenheit das Conservatorium, wendete sich nach Neapel, und machte 1747 Versuche, seine erste Oper »*Le Donne dispettose*« aufgeführt zu sehen. Dies wäre ihm wahrscheinlich sobald noch nicht gelungen, denn die Cabale that natürlich alles mögliche, ein junges Talent nicht aufkommen zu lassen, hätte er nicht in dem Prinzen von Vintemille einen energischen und freigebigen Gönner gefunden, der sogar 2000 Lire zahlte für den Fall eines Fiasco der Oper. Sie wurde nun gegeben und von den Neapolitanern mit Entzücken aufgenommen. Die beiden folgenden Opern: »*Gelosie*« und »*Il Curioso del proprio danno*« gefielen noch besser als die erste, und die nächste, »*Zenobia*«, machte ihn zum Liebling

des Publikums. 1758 gewann er sich auch die Römer durch seine Oper »*Allessandro nelle Indie*«, die er zwei Jahre später durch die komische Oper »*La Cecchina ossia la Buona Figliuola*« zu fanatischem Beifall hinriss. Der Biograph Piccinni's, Ginguené, behauptet, P. habe nur 18 Tage gebraucht, um diese Oper zu componiren, die länger als 20 Jahre auf allen Theatern Italiens, selbst Europas, mit immer neuer Bewunderung gehört wurde. Den ungemeinen Erfolg dieser Oper schreibt er zum Theil den *Finales* zu, zu welchen die ersten Versuche zuvor schon Logroscino gemacht, die P. aber in der Oper »*Cecchina*« zum ersten Mal mehr ausgeführt in Anwendung brachte. Sein Ruf mehrte sich mit jeder neuen Oper, die er schrieb, sodass er es in sieben Jahren dahin brachte, für den ersten dramatischen Componisten zu gelten. Ueberhaupt hat das in diesem Punkte launenhafte Völkchen der Italiener kaum noch einem anderen Componisten so lange und so ohne Unterbrechung gehuldigt, wie Piccinni.

Von 1761 bis zu der Zeit, wo er nach Paris ging, lebte er in Neapel, vom Beifall des Publikums getragen, auch hatten seine Verhältnisse sich so gestaltet, dass er sammt seiner zahlreichen Familie ein angenehmes Haus machen konnte. Er hatte jedoch zu bald eine herbe Wendung seines Geschickes zu erleben. Schon 1773 in Rom fing man an, ihm seinen Ruhm auf Kosten eines Anfossi streitig zu machen, sodass er sich vorsetzte, für diese Stadt nichts mehr zu schreiben. In Neapel aber wurden um diese Zeit zwei neue Opern mit dem grössten Beifall aufgenommen. Es wurden ihm nun von Paris aus, und zwar durch den Neapolitanischen Gesandten Marquis Caraccoli im Auftrage der Königin Marie Antoinette, Anträge gemacht, die er annahm und worauf er im December 1776 dahin abreiste. Es war ihm ein Gehalt von 6000 Francs, die Reisekosten, Wohnung und Tisch bei der Gesandtschaft zugesichert. Die letztere Bedingung wurde nicht ganz erfüllt, indem ihm in einem Hôtel garni, *rue St. Honoré*, eine beschränkte Wohnung angewiesen wurde. Marmontel hatte es übernommen, mehrere Texte von Quinault für die Composition zu bearbeiten. »*Roland*« war die erste dieser Opern, die P. componirte; doch da er die französische Sprache nicht kannte, sondern erst mit Hülfe Marmontel's nach einem halbjährigen Studium sich in dessen Dichtung etwas hineinfand, so ist es auch begreiflich, dass der Zwang des ihm Fremden auf seine Musik von Einfluss war. Seine in Italien componirten Opern, als: »*Allessandro nelle Indie*« u. a. sind der Oper »*Roland*« vorzuziehen, die aber trotz der gefürchteten Opposition der Gluckisten gut aufgenommen wurde und 75 Vorstellungen erlebte. Durch eine italienische Truppe, die 1778 engagirt wurde, war P. Gelegenheit gegeben, einige seiner besten italienischen Opern den Parisern vorzuführen, und der günstige Eindruck, den diese machten, wurde etwas mit auf seine in Paris componirten Opern übertragen. 1780 folgte die grosse Oper »*Atys*«, aus welcher ein schöner Chor: »*Choeur des Songes*« der Vergessenheit entrissen ist, indem er noch zuweilen in den Concerten der königl. Akademie gesungen wird.

Es folgten in Paris noch 13 Opern, die P. hier componirte, nichtsdestoweniger hatte die Zeit der Aergernisse und Fehlschläge für ihn schon begonnen. Es ist bekannt, dass, seit Gluck und Piccinni in Paris waren, zwischen ihren beiderseitigen Anhängern ein fortwährender Kampf tobte, der damals noch nicht entschieden war, bis die königl. Akademie ungeschickterweise die beiden Künstler mit der Composition desselben Stoffes einer Oper beauftragte: »*Iphigénie en Tauride*«. Diese Oper, von Gluck componirt, wurde 1779 aufgeführt und so aufgenommen, wie es dies Meisterwerk verdiente. Piccinni's Oper erschien später, wurde mit Kälte aufgenommen, und Piccinni musste sich für überwunden erklären. Gluck verliess nun zwar Paris, sodass Piccinni das Feld wieder behaupten konnte, wenn durch die neue Rivalität Sacchini's, der nach Paris kam, seine Ruhe nicht aufs neue gestört worden wäre. Diesem Gegner gegenüber blieb er zwar siegreich mit der Oper »*Didon*« und den wieder einstu-

dirten »*Alys*«, »*Le Dormeur éveillé*«, »*Le Faux lord*«, wogegen er mit den nächstfolgenden Opern die Gunst des Publikums verloren zu haben schien. Die Revolution 1790 traf auch ihn hart, denn er verlor sein ganzes jährliches Einkommen, welches sich auf 11,000 Fr. belief. Dieser Verlust und die Ungerechtigkeit der Franzosen, denen er 16 Jahre seine Kraft gewidmet, bestimmten ihn, Paris zu verlassen. Er reiste am 13. Juli 1791 mit seiner Frau und seinen Töchtern ab über Lyon, wo seine Oper »*Didon*« gegeben und er gekrönt wurde. In Neapel empfing ihn der König freundlich, gestand ihm auch eine Pension zu und liess mehrere seiner Opern aufführen. Leider verscherzte er sich diese Gunst, indem er zu der Hochzeit seiner einen Tochter, die einen französischen Kaufmann heiratete, einige Franzosen einlud, wozu der Consul der Republik gehörte. Das Publikum revoltirte förmlich gegen ihn, seine Oper »*Ercole*« wurde ausgepfiffen, er selbst als Jacobiner denuncirt. Als Musikmeister des Concerts der »*Noblesse*« schrieb er um diese Zeit noch eine Cantate auf die Vermählung des Erbprinzen von Neapel; auch diese wusste ein jüngerer Kapellmeister zu unterdrücken, indem er seine eigene Composition dafür eindrängte. Der Prinz August von England machte die Ungerechtigkeit insofern wieder gut, als er die Cantate in seinem Hause zum Vergnügen der Anwesenden von der Sängerin Grassini ausführen liess. Um nun weiteren Kränkungen auszuweichen, ging er nach Venedig, wo er die Opern »*Griseldis*« und »*Serva Padrone*« schrieb.

Als er nach neun Monaten zurückkam, wurde ihm vom Minister Acton sogleich Hausarrest angekündigt. In dieser peinvollen Lage blieb er, die um so drückender wurde, da er mit seiner zahlreichen Familie sich auf das Kläglichste einzuschränken genöthigt war. Er componirte jetzt Psalmen von dem italienischen Dichter Sav. Mattei, deren Partituren noch aufbewahrt sind und welche Werke ihm 1794 den Titel eines Kapellmeisters an der spanischen Kirche zu Rom verschafften. Nachdem er vier Jahre so eingekerkert zugebracht hatte und der Friede einigermassen wieder hergestellt war, entschloss er sich, wieder nach Paris zurückzukehren. Als er daselbst am 3. Decbr. 1798 ankam, traf es sich, dass am nächsten Abend im Opernhause öffentliches Concert und Preisvertheilung der Zöglinge des Conservatoriums, an dem er auch Lehrer gewesen war, stattfand. Dieses Concert besuchte er, und als er dort bemerkt wurde, erschallte ein »*Vive Paccinni*« von den Schülern, er wurde aufs Theater geführt und von der ganzen Versammlung jubelnd begrüsst. Das Gouvernement gestand ihm 5000 Fr. für seine ersten Bedürfnisse und 2100 Fr. und freie Wohnung im Hôtel d'Angivilliers zu. In Rücksicht auf seine Opernpension erhielt er 3000 Fr., da man nur drei seiner Opern als auf dem Repertoire geblieben betrachtete. Romanzen und Canzonetten, die der Greis um diese Zeit componirte, erschienen im *Journal de chant et de piano* von Desormiry und Bouffet. Der Kummer der letzten Jahre aber und die Besorgnisse für zwei Töchter, die noch in Neapel zurückgeblieben waren, warfen ihn nieder. Als er sich von seiner Krankheit erholt hatte, richtete er in seiner Wohnung kleine Concerte ein, in denen seine Frau und Töchter Stücke aus seinen Opern sangen. Seine Lage hatte ihn endlich gedrängt, sich direkt an den General Bonaparte zu wenden, der ihn freundlich empfing, auch einen Marsch für seine Garden bei ihm bestellte, um Gelegenheit zu nehmen, ihm 25 Louisd'or zu senden. Man war auch gewillt, dem verdienten Greise eine Jahreseinnahme zu verschaffen, indem man für ihn eine neue Stelle als Inspektor des königl. Conservatoriums schaffte. Er erhielt diese Stelle auch endlich, aber zu spät; anhaltender Kummer und Verdruss wirkten auf seine vom Alter schon geschwächte Gesundheit und zogen ihm einen neuen Krankheitsanfall zu. Seine Familie brachte ihn nach Passy, von der Landluft eine schnellere Heilung erhoffend, aber seine Kräfte waren erschöpft. Er starb am 7. Mai 1800, 72 Jahre alt.

Sein Grab auf dem Begräbnissplatz zu Passy schmückte ein Schüler und

Freund mit einer schwarzen Marmorplatte und einer kleinen Inschrift. Sein Name ist auf derselben Nicolas Piccini geschrieben. Er hinterliess vier Töchter und zwei Söhne. Seine Wittwe erhielt die Hälfte des ihm zugedachten Gehaltes, verpflichtete sich dagegen, vier Zöglinge des Conservatoriums in ihrer von der Regierung frei erhaltenen Wohnung im Gesange zu unterrichten. Noch sei erwähnt, dass, als Gluck 1787 in Wien starb, Piccinni sich als Mann von Charakter zeigte, indem er eine Subscription zur Stiftung eines jährlichen grossen Concerts auf Gluck's Todestag eröffnete, in welchem nur Gluck'sche Compositionen gespielt werden sollten. Fétis *Biogr. univ.* B. 7, S. 49, bringt die Titel von 80 Opern des Piccinni, sein Biograph Ginguené giebt an, er habe schon vor seiner Abreise nach Paris 130 italienische Opern geschrieben, indessen kann man annehmen, dass seine Werke überhaupt bis zu jener Zeit diese Zahl erreichten.

Piccinni, Louis, zweiter Sohn des Vorigen, ist zu Neapel 1766 geboren. Sein Vater war sein Lehrer in der Musik, aber leider hatte er das Talent desselben nicht ererbt. 1784 kam er mit den Eltern nach Paris, und 19 Jahr alt versuchte er sich zum ersten Mal mit einer Oper »*Les Amours de Chérubin*«, die aber wenig Erfolg hatte, ebensowenig als die 12 oder 14 Opern, welche er im Laufe der Zeit noch schrieb. Er war fünf Jahre lang Kapellmeister in Stockholm. Als er 1801 nach Paris zurückgekehrt war und sich durch neues Fiasco zu überzeugen anfing, er sei zum Operncomponisten nicht geboren, beschäftigte er sich fortan daselbst als Gesangslehrer, konnte aber einem letzten Versuche (1819) jedoch nicht widerstehen, derselbe fiel ebenfalls ungünstig aus. P. starb am 31. Juli 1827 plötzlich auf dem Wege von Paris nach seinem Hause in Passy.

Piccinni, Louis Alexandre, geboren in Paris 1779, war der Enkel des Nicolas Piccinni und der Sohn von Joseph Piccinni. Er war von Kindheit an für die Musik bestimmt und dafür erzogen. Hausmann war sein Clavierlehrer, durch den er soweit kam, mit 13 Jahren bereits selbst Unterricht ertheilen zu können. Compositionsunterricht erhielt er von Lesueur, auch beschäftigte er sich auf den Rath seines Grossvaters mit Partituren. Da er ein geschickter Accompagneur war, erhielt er bald als solcher erst am Theater Feydeau, dann an der Grossen Oper eine Anstellung, die er jedoch nach einiger Zeit mit der Kapellmeisterstelle am Théâtre Martin vertauschte. Für dieses und einige andere Theater hat er die Musik zu mehr als 200 Melodramen und Balletten geschrieben, wovon einige sehr beliebt waren. 1816 kam er als dritter Kapellmeister an die Grosse Oper und wurde später erster. 1826 wurde er genöthigt, diese Stelle zu verlassen, ohne dass man ihm einen Grund dafür angab, nachdem er kurz vorher den Orden der Ehrenlegion erhalten hatte. Er liess 1826 ein Schriftchen drucken »*Ma défense*«, reklamirte aber umsonst, nur eine Erhöhung seiner Pension wurde ihm bewilligt, die aber nach der Revolution wieder wegfiel. Er führte von hier an ein unruhvolles Leben, abwechselnd als Gesanglehrer und Theaterkapellmeister wirkend, zunächst in Boulogne, dann in Toulouse, wo er Direktor des Conservatoriums war. In Strassburg, wo er als Gesanglehrer lebte, liess er sein letztes Werk, eine melodramatische Oper »*La Prise de Jerichow*« aufführen. Während seines Aufenthalts in dieser Stadt leitete er auch die Concerte in Baden. Er kehrte 1849 nach Paris zurück und starb daselbst am 24. April 1850.

Piccioli, Giacomo Antonio, Geistlicher und Kirchencomponist, welcher gegen das Ende des 16. Jahrhunderts lebte und in Corbario im Venetianischen geboren wurde. Sein Lehrer war Constant Porta. Seine Compositionen sind: 1) »*Litaniae de B. V. 5 voc.*« (Catal. de Pastorff); 2) »*Canzonette a 3 voci*« (Venedig, 1593); 3) Eine fünfstimmige Messe: »*Voce mea etc.*«, in welcher das *Benedictus* als krebsgängiger Doppelcanon behandelt ist. Diese Composition ist in einer Sammlung von Messen verschiedener Autoren, herausgegeben von Jul. Bonagionta; Mailand, 1588, enthalten.

Piccioni, Giovanni, Organist der Kirche von Orvieto, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind bekannt: 1) »*Madrigali a cinque voci*« (Libro quarto, Venezia; appresso Gardano, 1596, in 4°); 2) »*Il Pastor fido musicale, sesto libro di madrigali a cinque voci*« (Venetia per Giacomo Vincenti, 1602, in 4°). In der Bibliothek des musikalischen Lyceums in Bologna sind von P. vorhanden: »*Concerti ecclesiastici et Motetti a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci*« (op. 16, Venetia, Giac. Vincenti, 1610, in 4°); »*Concerti ecclesiatici o Motetti sacri a due, tre et quattro voci*« (op. 21; Roma, J. B. Robletti, 1619).

Piccolo = klein; *Flauto piccolo* = kleine Flöte; *Violino piccolo* = kleine Geige. Gewöhnlich versteht man heute die kleine oder Octavflöte darunter, daher auch Piccoloflöte oder Pickelflöte.

Piccolo, Filippo, Lo. Unter diesem Namen war ein sicilianischer Priester bekannt und zwar in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Palermo, auch ist eine Abhandlung über den Kirchengesang von einem Autor desselben Namens vorhanden, die den Titel führt: »*Il Canto fermo esposto nella maggior brevità, e col modo più facile*« (in Palermo, 1739, nella stamperia di Angelo Felicella, in 4°).

Piccolomini, Alessandro, geboren zu Siena am 13. Juni 1508, war Professor der Philosophie in Padua, wurde 1574 Erzbischof von Patras. In seinem Buche »*Della institutione morale libri XII*« (Venedig, 1569) behandelt er die Musik im Allgemeinen, die Vocal- und die Instrumentalmusik im 12. und 13. Kapitel. Er starb 1578.

Piccolomini, Francesco, gleichfalls zu Siena 1520 geboren und auch Lehrer an den Universitäten Perouse und Padua, behandelt den moralischen Einfluss der Musik in seinem Buche: »*Universa Philosophia de moribus, nunc primum in decem gradus redacta et explicata*« (Venedig, 1583, in Fol. Zweite Aufl.). P. starb 1604.

Piccolomini, Marie, Sängerin, geboren zu Siena 1836, entstammt derselben Familie. Sie debütirte 1855 in Turin in vier Verdi'schen Opern und hat in London 1857 und 1858 und später in New-York mit vielem Beifall gesungen.

Picerli, Silverio, Dr. der Theologie, *Pater Ordinis Minorum de Observantia* in Neapel, war zu Rieti im Kirchenstaate in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts geboren. Man hat von ihm drei Abhandlungen über Musik: 1) »*Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare il canto figurato e fermo; ma vi se vedon anco dichiarate con brerissim' ordine tutte le principali materie, che ivi si trattano, sciolte le maggiore difficoltà etc.*« (Napoli, Ottavio Beltrano, 1630, in 4°). 2) »*Specchio secondo di musica etc.*« (Napoli, Matteo Nucci, 1631). 3) »*Specchio terzio di musica etc.*«

Pichl, Wenzel, Componist, Hofkapellmeister des Erzherzogs Ferdinand, ist zu Bechin in Böhmen 1743 geboren. Als zehnjähriger Knabe wurde er in das Jesuitenseminar zu Brzeznicz als Chorknabe aufgenommen und unterrichtet, später besuchte er die Universität Prag, um Theologie und andere Wissenschaften zu studiren. Unter Leitung des Herrn von Dittersdorf bildete er sich zu einem vortrefflichen Virtuosen auf der Violine aus. 1760 lernte er Dittersdorf kennen, der ihn nach seiner eigenen Aussage sogleich liebgewann und für die unter ihm stehende Kapelle des Bischofs von Grosswardein engagirte. Später fand P. noch Gelegenheit, den Unterricht des berühmten Nardini zu geniessen, dem er auch seine 100 Variationen 1787 dedicirte. Nachdem er sich einige Zeit in Bologna, wo er Mitglied der Akademie wurde, aufgehalten hatte, wurde er 1790 Director der *Opera buffa* in Monza und trat von da in die Dienste des Erzherzogs Ferdinand in Mailand als *Compositore de Musica*. 1797, nachdem Mailand von den Franzosen eingenommen war, folgte er dem Herzog nach Wien, wobei ihm seine Bibliothek und eine Geschichte der Musiker Böhmens, welche er geschrieben, verloren ging, indem beides in die Hände der Franzosen gerieth. Er hatte schon ziemlich viel componirt, auch zwei kleine Operntexte in lateinischer Sprache verfasst und die Musik dazu

geschrieben. Eine seiner Messen führte er am 22. Septbr. 1799 mit Hülfe der besten Sänger und Musiker in der italienischen Kirche zur Feier der Eroberung von Mantua auf. Er starb 1804, wie man sagt, vom Schlage getroffen, als er beim Fürsten Lobkowitz ein Violinconcert ausführte. Die Zahl seiner Compositionen erreicht eine unglaubliche Höhe. Fétis »*Biogr. univ.*« B. 7, S. 52 bis 53 giebt das speciellere Verzeichniss. Der Sonderbarkeit wegen seien angeführt (gedruckt): 28 Sinfonien (Wien, Offenbach, Paris), 3 Serenaden für grosses Orchester, 12 Quintette, 12 Quartette, 6 Octette, 7 Septette, 3 Violinconcerte, 32 Duos für zwei Violinen, 6 Sextette, 6 Trios, 8 Sonaten für Violine, 3 Messen mit Orchester, 10 Psalmen, Motetten u. s. w. Ungedruckt mindestens ebensoviel, darunter 38 Sinfonien für grosse Orchester, 6 Opern, 17 kleine Messen, 10 grosse Kirchencompositionen, 24 Trios für Viola und Violine, 6 Violinconcerte, Concerte für fast alle Instrumente, 148 Quartette für Baryton, Violon, Alto und Bass (für den Fürsten Esterhazy componirt) u. s. w.

Pichelmayer, George, Kammerdiener des Kaisers von Oesterreich und Musiker der Hofkapelle; lebte einige Zeit in Böhmen. Gedruckt von ihm »*Psalmodia sacra*« (1637).

Pickelflöte, s. *Piccolo* und Flöte.

Piete, Noel, Lautenmacher in Paris, geboren 1760. Seine Violinen und Bassgeigen, die er bis 1810 verfertigte, sind geschätzt.

Pictor, Johann Friedrich, Priester und Organist an der Chatedrale in Salzburg in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts. Er hinterliess eine Sammlung vier- und fünfstimmiger Psalmen und Vespern: »*Psalmodia vespertina D. Joannis Friderici Pictorii etc.*«; »*Monachii in officina musica*« (Adami Berg, 1594, in 4°, obl.).

Pièce (franz.), Stück, Tonstück; *Pièces pour clavecin* = Stücke für das Clavier; *Pièces faciles* = leichte Tonstücke.

Pieltain, Dieudonné, Pascal, Violinist und Componist, geboren in Liège 1754, war ein Schüler Jarnowich's. Vom J. 1778 liess er sich in sechs aufeinander folgenden Jahren in Paris im Concert spirituel mit Beifall hören. 1784 ging er nach London, um als erster Violinist in den Concerten des Lord Adington mitzuwirken. Nach neun Jahren unternahm er eine Concertreise nach Petersburg, Warschau, Hamburg, Berlin, und lebte von da an in seiner Vaterstadt Liège bis zu seinem Tode am 12. Decbr. 1833. P. veröffentlichte in Paris und London 13 Violinconcerte, 6 Violinsonaten, 12 Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, 12 Duos für zwei Violinen (Paris, Pleyel), 12 Arien mit Variationen für Viola (Paris, Sieber). Sein jüngerer Bruder war ein ebenso bedeutender Hornbläser.

Pieno = voll, vollstimmig; *Coro pieno* = in vollem Chor; *con suono pieno* = in vollem Ton.

Pient-schoung, ein Instrument der Chinesen, eine Art Glockenspiel. An einem Gestell sind 16 Rahmen angebracht, von denen jeder mit, in einem bestimmten Ton des chinesischen Systems abgestimmten Glocken besetzt ist, der durch Schlagen gegen den betreffenden Rahmen erzeugt wird. Alle 16 Rahmen geben so ausser den Grundtönen der 12 Lii noch vier höhere später hinzugekommene Töne an.

Piepbock, so viel als Dudelsack.

Pierlot, Denis, französischer Violinist. 1786 erschien von ihm bei Imbault in Paris: 1) »*Trois symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors*« (op. 1); 2) »*Première et deuxième symphonies concertantes pour deux violons et orchestre*«.

Pierluigi da Palestrina, s. Palestrina.

Piermarini, Francesco, Tenorsänger, geboren in Bologna, debutirte 1822 in Florenz. 1828 liess er sich in Madrid hören, worauf er als Professor des Gesanges am dortigen Conservatorium angestellt und 1834 zum Direktor desselben ernannt wurde. 1840 gab er diese Stellung auf und ging nach Paris.

Dort erschien von ihm »*Cours de chant divisé en deux parties*«. Eine deutsche und eine französische Ausgabe davon erschien bei Schott in Mainz.

Pierre (mit dem Beinamen De Corbie), nach seinem Geburtsorte benannt, lebte im 13. Jahrhundert. In der kaiserlichen Bibliothek in Paris (No. 7222) sind sechs Gesänge mit Musik versehen von ihm aufbewahrt.

Pierre de la Rue, s. La rue.

Pierson, Henri Hugo, Componist, ist am 12. April 1816 zu Oxford, wo sein Vater Professor der Theologie an der Universität war, geboren. Er verrieth früh Begabung für die Musik, doch lag es nicht im Plane seines Vaters, ihn für diese Kunst zu erziehen, sondern im Gegentheil, er hielt ihn ausschliesslich zum Studium anderer Wissenschaften an. Aber die Lust zur Musik liess P. dennoch jederzeit Gelegenheit finden, sich in dieser Kunst heimischer zu machen. Einigen Clavierunterricht hatte er schon im elterlichen Hause erhalten. Als er dann zu seiner Grossmutter nach London kam, wurde er von Attwood, einem Schüler Mozart's, im Orgel- und Clavierspiel und in der Harmonielehre unterrichtet. Er kam nun auf die Schule zu Harrow, und von da nach Cambridge, um die schönen Wissenschaften zu studiren, wo er aber einen grossen Theil seiner Zeit verwandte, um Musik zu treiben. Als er dann nach Paris geschickt wurde, um sich im Französischen zu vervollkommnen und dann die diplomatische Laufbahn zu beginnen, konnte er auch hier seiner Neigung nicht widerstehen, er ging zu Paër, zeigte ihm seine Compositionen und erbat sein Urtheil. »Im italienischen Stile schreiben Sie durchaus nicht, sagte ihm dieser, aber ich gehöre nicht zu den bornirten Musikern, welche nur die Schule rühmen, der Sie angehören. Ich sehe bei einem jungen Künstler nur auf eins: Hat er unbewusste Originalität, so halte ich ihn für berufen, sind seine Gedanken melodisch und dabei inhaltreich, so halte ich ihn für auserwählt«. Nach langer ernster Pause setzte der alte Meister hinzu: »Glauben Sie aber nicht, dass ein grosser Ruf über Nacht kommt, oder dass Künstler, weil sie eine edle Kunst treiben, aufrichtig gegen Kunstgenossen sind; sie meinen es oft nicht einmal ehrlich mit der Kunst. Rechnen Sie auch nicht auf Anerkennung im Leben, diese wird nur mittelmässigen Talenten zu Theil.« P. widmete sich von hier an ausschliesslich der Musik, er ging zu diesem Zwecke nach Deutschland, und hauptsächlich des Gesanges halber nach Italien. 1844 erhielt er an der Universität in Edinburgh eine Stelle als Professor der Musik, die er aber nach 18 Monaten wieder aufgab, weil er, ohne Anstoss zu erregen, in jener Stellung nichts weltliches componiren durfte. P. ging nun nach Wien und siedelte 1846 nach Hamburg über, dort wurde im Februar 1848 seine Oper »Leila« aufgeführt. Sein nächstes Werk war »Jerusalem«, welches in London und beim Musikfest in Norwich, wie auch seine Musik zum zweiten Theil des »Faust« von Goethe wiederholt mit Beifall aufgeführt wurden. Frühere Compositionen, als Lieder und ein *Ave Maria* für Gesang mit Orchester, erschienen unter dem Namen Edgar Mansfeld. Ferner hat er componirt eine Oper »Der Elfensieg«, Libretto, von seiner Frau (Caroline Leonhard Lyser) aufgeführt in Bonn 1845; das Oratorium »*Paradies*«; »*Salve aeternum*, Cantate mit Orchester« (London, Ewer & Co.); »*Chant de Mai* von Milton, vierstimmig« (London, Novello); »Ouverture« (Wien bei Müller); »Trauermarsch zu Hamlet« (Leipzig, Peters); »Lieder mit Clavierbegleitung« (ebend. und Hamburg, Schubert) u. s. w. P. starb am 28. Jan. 1873 in Leipzig 57 Jahr alt.

Pieterz, Adrien, der älteste bekannte Orgelbauer in Belgien, geboren in Brügge, hat in Delft (1451) in der Neukirche eine daselbst noch befindliche Orgel gebaut, soweit sie nicht im Laufe der Zeit erneuert worden ist. 1548 war sie bereits viermal ausgebessert (s. Hess »Dispos. der Orgeln«).

Pietkin, Lambert, Geistlicher, Kapellmeister zu St. Lambert in Liège, in welcher Stadt er 1612 geboren wurde und 1696 starb. In der Kathedrale von Liège sind von ihm aufbewahrt: »12 Messen 6- und 8stimmig«. Veröffentlicht hat er eine Motettensammlung: »*Sacri concentus* 2-, 3-, 4- und 8stimmig«

(Liège, 1668, in 4°). Einige seiner Gesangswerke waren 1794 noch im Gebrauch daselbst.

Piéton, Loyset oder Louis, vorzüglicher französischer Musiker, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sein Geburtsort ist Barnay in der Normandie, weshalb er auch den Beinamen Normand erhielt. In einer Motettensammlung von Pierre Attaignant vom Jahre 1531, in welcher ein »*Benedicite Deum*« enthalten ist, nennt er sich Loyset de Bernais und lässt seinen Hauptnamen ganz fort. Fétis »*Biogr. univ.*« führt noch folgende Sammlungen an, in welchen Werke von Loyset Piéton enthalten sind: 1) »*Beati omnes*, vierstimmig, Psalmensammlung« (Nürnberg, 1542); 2) In »*Concentus* 4—8 *vocum de Salblinger*« (Augsburg, 1545); 3) »*O bone Jesu illumina*, vierstimmig« (im dritten Buche der *Motetti del corona* von Petrucci); 4) Zwei vierstimmige Psalmen in »*Tomus tertius Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum etc.*« (Norimbergae, apud Jo. Petreium etc. 1542); 5) Zwei Motetten, im dritten Buche der *Motetti del Fiore*, welches den Titel: »*Liber tertius cum quatuor vocibus*« (Lyon, Jacques Moderne, 1559) führt; 6) Zwei fünfstimmige Motetten in »*Liber tertius viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*« (Paris, Attaignant, 1534); 7) Im ersten Buche der französischen Gesänge von Tylman Susato (Antwerpen, 1543) sind drei dergleichen Gesänge von Piéton enthalten.

Pietoso, Vortragsbezeichnung = mitleidsvoll.

Pietragrua, Gasparo, Priester, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in Mailand geboren, war Organist an der Kirche St. Jean de Monza, nachher am Collegium Canobio, wo er sich im J. 1629 noch befand. Er hatte den Titel Prior. Folgende Compositionen von ihm sind bekannt: 1) »*Concerti e canzoni francesi ad* 1, 2, 3, 4 *con Messe, Magnificat, falsi bordoni, Litanie della Madona e dégli santi*« (Milan, 1629); 2) »*Canzonette a tre*« (ibid.); 3) *Motetti a voce sola*« (ibid.); 4) »*Messa e salmi alla Romana per cantarsi alli vespri di tutto l'anno con due Magnificat, le quattro antifone, ed otto falsi bordoni a* 4 *voce*« (lib. 5, ibid.).

Pietragrua, Carlo Luigi, dramatischer Componist, geb. in Florenz 1692. Er schrieb für das Theater in Venedig die Opern: »*Il pastor fido*« (1721) und »*Romolo e Tazio*« (1722).

Piffaro, bei den Italienern die alte Schalmey. In der Orgel ist es ein meist 8- oder 4füssiges, seltener 16füssiges, zu den Rohrwerken gehöriges Register. In Sponsels: Orgelhistorie wird eines Piffaro als eines sehr angenehmen Registers von Principalmensur erwähnt, das, nur durch die oberen Octaven gehend, auf jedem Ton mit zwei Pfeifen besetzt war, die nicht ganz dieselbe Tonhöhe hatten, und daher eine tremulirende Schwebung des Tons hervorbrachten.

Pifferari oder *Piffari*, Pfeifer, Schalmeienbläser, sind Hirten aus den Abruzzen, welche zur Weihnachtszeit nach Rom kommen, um vor den Marienbildern der Jungfrau Maria und dem Jesuskinde mit Sang und Spiel ihre Anbetung darzubringen. Sie erregen ebenso durch ihre malerische Tracht, wie durch die eigenthümlichen religiösen Weisen, welche sie ausführen, allgemeines Interesse und werden bei ihrem Abgange am Dreikönigstage meist reich beschenkt. Bekannt ist, dass sich Händel durch sie zu seinem »Pastorale« im »Messias« anregen liess.

Pignati oder Pignata, Abbé Piétro Romulus, dramatischer Componist, geboren in Rom 1660. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden mehrere seiner Opern auf den Theatern Venedigs und anderer Städte Italiens gegeben. Die Librettos der meisten dieser Opern sind auch von ihm gedichtet. 1) »*Costanza vince il destino*« (Venedig, 1695); 2) »*Almiro, re di Corinto*«; 3) »*Sigismondo primo*«, 1696; 4) »*L'Inganno senza danno*«; 5) »*Paolo Emilio*«, 1699; 6) »*Il Vanto d'Amore*« (Venedig, 1700); 7) »*Oronte in Egitto*«, 1705.

Pignoria, Laurentius, latein. Pignorius, Alterthumsforscher, geboren

1571 in Padua, wo er während einer epidemischen Krankheit im J. 1631 starb. Er hatte in einem Jesuiten-Collegium dieser Stadt studirt, trat in den geistlichen Stand und wurde Kanonikus in Treviso. Eine Arbeit dieses Gelehrten: »*De Servis et eorum apud veteris ministeriis commentarius*« (Augsburg, 1613; zweite verbesserte Auflage Amsterdam, 1674) enthält Bezügliches auf die Musik der Alten und deren Instrumente, Seite 145 bis 180.

Pilate, August, Componist, ist am 29. Septbr. 1810 zu Bouchain, einer Stadt im nördlichen Frankreich, geboren. Er besuchte eine Communalschule und für die musikalischen Studien das Conservatorium in Paris (1822—1824). Seine erste Oper wurde im Theater des Palais Royal aufgeführt, die späteren, als: »*Le Roi du Danube*«, »*Le naufrage de la Méduse*« (in Gemeinschaft mit Herrn Flotow), »*Les Barricades*«, »*Les trois Dragons*« 1854, 1859 in London und Paris. Die Cantate »*Le Nid d'aigle*« wurde am Geburtstage Napoleon's, 15. Aug. 1858, im Theater Variétés ausgeführt.

Pileata = behutet, gedackt (s. Orgel), *Pileata major* = grob gedackt, *Pileata minor* = klein gedackt.

Pilkington, F., englischer Musiker des 16. Jahrhunderts, war ausgezeichneter Lautenspieler und wurde Musiklehrer an der Universität Oxford, wo er seine Studien gemacht hatte, ums Jahr 1595. Gedruckt ist von ihm eine »Sammlung Arien für die Laute und Bassviola« (London, 1605).

Pillago, Carlo, auch Fillago, geboren zu Rovigo in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, war ausgezeichneter Organist und als solcher angestellt an St. Marcus zu Venedig am 1. Mai 1623, starb 1644. Von ihm kennt man: »*Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo*« (Venedig, 1642, 4°).

Pillwitz, Ferdinand, einer der bedeutendsten Sänger, dann Operndirektor in Bremen, geboren Anfang des 19. Jahrhunderts. Er hat drei Opern componirt, von denen die dritte »Rataplan oder der kleine Tambour« (1831) nicht allein in Bremen, sondern in vielen Städten Deutschlands mit Beifall gegeben wurde.

Pilotiden, die Abstrakten in der Orgel (s. d.)

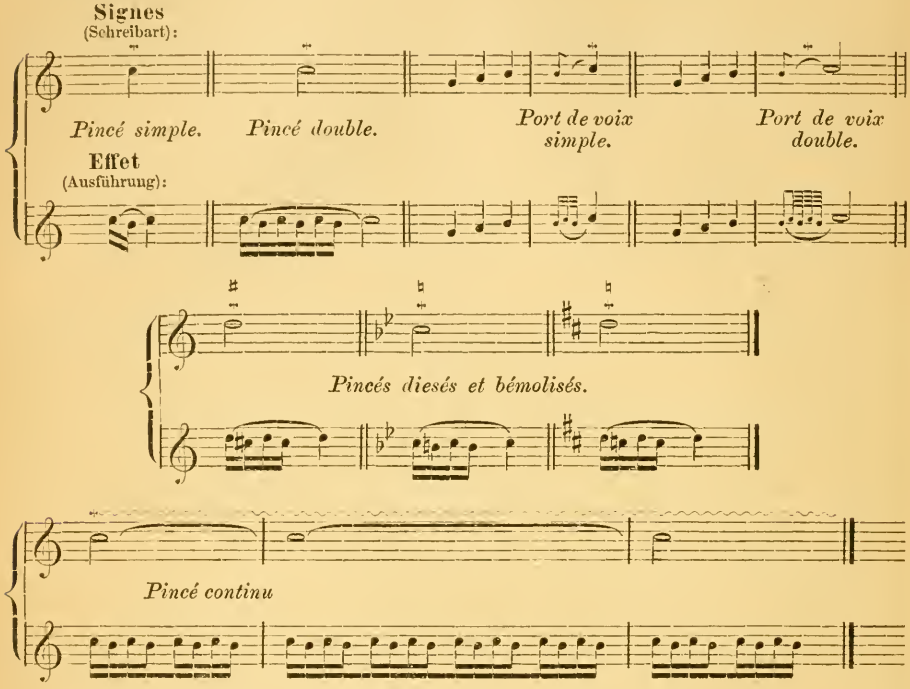
Pilotti, Guiseppo, Componist und Lehrer des Contrapunkts, wurde 1784 in Bologna geboren. Sein Vater war Organist und Orgelbauer, und von der frühesten Kindheit an wurde P. in die Elemente beider Gebiete eingeführt. Als sein Vater starb, liess er seine Familie in wenig glücklichen Verhältnissen zurück. P., der damals 16 Jahre alt war, entwickelte jetzt eine seltene Energie, indem er, um den Unterhalt für seine Mutter und Geschwister zu erwerben, die Orgelbaukunst weiter betrieb, ausserdem sich zu einem vorzüglichen Organisten ausbildete. Um auch dies Talent nutzbar zu machen, spielte er bei Festlichkeiten in den Klöstern der Umgegend, und legte, um seinen Verdienst nicht zu schmälern, die weitesten Wege, trotz seiner schwächlichen Körperconstitution, zu Fusse zurück. Durch einige Freunde gelangte er dazu, der Schüler S. Mattei's zu werden, zu derselben Zeit, als Rossini dessen Unterricht genoss. Nun bildete er sich zu einem vorzüglichen Contrapunktisten aus, der in Bologna höchst geschätzt war. Er componirte als Schüler Mattei's eine kleine Oper »*Ajo nell' imbarazzo*«, die ihm und anderen bewies, dass er kein dramatisches Talent besass. Deshalb schrieb er ferner nur Kirchenmusik, unter welcher sich ein *Dies irae* mit Orchester besonders auszeichnete. Er war Kapellmeister in Pistoja und erhielt 1826 die Stelle Mattei's an San Petronio in Bologna, wurde auch Professor des Contrapunkts am Lyceum desselben Orts. Eine Instrumentationslehre, die er herausgab, führt den Titel: »*Breve insegnamento teorico sulla natura estensione, proporzione armonica etc., per tutti gli stromenti*« (Milan, Ricordi). P. starb nach längerer Kränklichkeit am 12. Juni 1838.

Pimentel, Pedro, berühmter portugiesischer Organist, starb in Lissabon 1599. Er hinterliess eine Sammlung Orgelcompositionen, betitelt: »*Livro de cifra de varias obras para se tangerem na orgão*«.

Pinarol, Jean, belgischer Musiker, geboren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind nur noch sechs vierstimmige Motetten bekannt, welche in einer Motettensammlung »Motetti XXXIII«, von Ottaviano Petrucci de Fossombrone, 1502, klein in 4° oblong, enthalten sind, und den vierstimmigen italienischen Gesang »*Fortuna desperata*«, in der Ausgabe der »*Canti Cento cinquanta*« von 1503 desselben Herausgebers.

Pincé (franz.), = geknippen, geziert, gekünstelt; steht für *pizzicato* (s.d.).

Pincé heisst ferner der Mordent. Couperin giebt in seinen *Pièces de Clavecin* mehrere Arten an.



Pincé étouffé, Zusammenschlag.

Pincé renversé, Schneller.

Pinelli de Gerardis, Giovanni Battista, ein edler Genuese, geboren 1545, wird 1571 als Cantor am Dom zu Vicenza erwähnt. 1580 kam er von Prag an Stelle des am 18. Januar desselben Jahres verstorbenen A. Scandelli als kurfürstl. Kapellmeister nach Dresden, und zwar auf die Empfehlung Kaiser Rudolph's II. P. konnte sich in Dresden nicht halten. Er hatte sich die Gunst der protestantischen Geistlichkeit durch sein leichtsinniges Betragen im Dienste nicht zu erwerben gewusst, und es kam im kurzen Zeitraume von vier Jahren mehr als eine Klage und ein verdriesslicher Handel nach dem andern zu Tage. Ob dabei sein Verhältniss zur römisch-katholischen Kirche, der er trotz seiner Stellung als Kapellmeister eines protestantischen Hofes treu geblieben war, mit im Spiele gewesen sei, muss aus Mangel an Beweisen dahingestellt bleiben. Soviel ist aber gewiss, dass eines Sonntags in der Kirche während des Vesperdienstes P. sich eines groben Excesses mit einem Chorknaben zu Schulden kommen liess, bei welchem er den Knaben nicht nur mit Füssen getreten, sondern sogar den Dolch auf ihn gezückt und unter unziemlichen Redensarten gemisshandelt hatte. Dies gab der Sache den Ausschlag. P. wurde zwar nicht förmlich entlassen, ihm aber doch das *Consilium abeundi* im J. 1584 gegeben. Ein Jahr darauf stand er wieder in kaiserlichen Diensten. Doctor Ludwig von Köchel (»Die kaiserl. Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867« Wien, 1869) führt

S. 50, No. 234 unter den Tenoristen der Capelle Joh. B. Pinelli (Pinollo) an, der am 15. Juni 1587 starb. Von Pinelli's Compositionen werden erwähnt: »*VI Misse a 4 voci*« (Dresden, 1582); »Deutsche Magnificat in den 8 Kirchentönen« (Dresden, 1583); »*Madrigali a piu voci*« (Dresden, 1584); »*Cantiones sacrae* 8, 10, 15 *voci* (Dresden, 1584); »Newn kurtzweilige teutsche Liedlein mit 5 Stimmen u. s. w.« (Dresden, 1584); »*Libro primo de Neapolitane à 5 voci*« (Dresden, 1585); »*Mutetii 5 voci*« (Prag, 1588); »18 Musetten für fünf Stimmen« (Prag, 1588).

Pinheiro, Pater Juan, portugisischer Geistlicher und einer der besten Musiker seiner Nation, ist in Thomar (Estramadura) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. In der königl. Bibliothek zu Lissabon befanden sich noch 1720 zwei Manuscripte von ihm: »*Ave Regina coelorum*« für zwölf Stimmen (No. 809) und »*Affictio mea*« für sechs Stimmen (No. 810).

Pinna, Emmanuel **de,** spanischer Musiker, der in Lissabon im Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und zur Kapelle des Königs von Portugal gehörte. Er hat ein Manuscript hinterlassen, welches Gesänge für Weihnachten und die anderen Feste enthält. Es führt den Titel: »*Villancicos y romances de la Natividad de Jesu Christo y otros santos*«.

Pinti, Salvatore Ignatio, italienischer Mönch, lebte gegen das Ende des 18. Jahrhundert in einem Kloster in Böhmen. Er componirte die Musik zu dem Oratorium »*Il Santo Abele di Boemia, ossia il glorioso martirio di S. Wenceslao, Signor di detto regno*«, 1781 in Prag in der Kirche St. Peter aufgeführt.

Pintarič, O. Fortunat, kroatischer Kirchencomponist, geboren im J. 1798 zu Cahovec in Kroatien, absolvirte das Gymnasium in Agram und Vorasdin und trat nach Beendigung seiner Studien in Agram in den Franziskanerorden. Als Novize erhielt er vom Organisten Langer den Musikunterricht, später von Livadič, der ihn im Generalbass unterwies. Als Theolog componirte P. einige Kirchenlieder, die vielen Anklang fanden. Nachdem er die Priesterweihe erhalten hatte, widmete er sich der Musik, namentlich dem Clavier- und Violinspiel, vollkommen und componirte viele Kirchenlieder, die besonders in Agram und Vorasdin grosse Beliebtheit erlangten. Im J. 1828 wurde er zum Guardian, im J. 1833 zum Professor der Rhetorik ernannt. In dieser Zeit componirte er einige Messen, von denen die in *As-dur* für vier Stimmen, jene in *C-dur* und *A-dur* allgemein gefielen. In Vorasdin gab er ein Kirchengesangbuch heraus und schrieb einige Claviercompositionen. Als Sekretär des Provinzials O. Gerard Zob gab er unter dem Titel »Die Kirchenlyra« eine Sammlung von 340 Liedern heraus, die er mit originellen Vor- und Nachspielen versah. P. geniesst in Kroatien den Ruf eines ausgezeichneten Organisten und Kirchencomponisten, der über 500 Kirchenlieder componirte und sich um die Kirchenmusik in Kroatien unsterbliche Verdienste erwarb. P. lebt, so viel bekannt, in Virovitic als Vorstand des dortigen Klosters, zu welchem er im J. 1860 ernannt wurde.

Pinto, Thomas, war einer der grössten Violinvirtuosen seiner Zeit. Er war von italienischen Eltern in London geboren und galt schon als Knabe für ein Wunderkind. Später wurde er Direktor der Oper in London, nach Giardini's Abgang. Er hatte sich zweimal verheiratet, das erste Mal mit der deutschen Sängerin Sybilla und das zweite Mal mit der in England berühmten Sängerin Miss Brent. 1770 verliess er England und ging nach Irland und hier starb er 1773. Ein anderer Geiger

Pinto, genannt Saunders, ist wahrscheinlich sein Sohn; er gehörte 1806 unter die bedeutendsten Geiger Londons und spielte auch fertig das Clavier. Er starb schon 1810.

Pinto (Mrs.), vormalige Miss Brent und des Thomas Pinto Frau, war eine Schülerin des Dr. Arne im Gesange, der auch für sie die Hauptpartie in seiner Oper »Artaxerxes« setzte mit vielen glänzenden Passagen. Mit dieser

Partie namentlich begründete sie (1762) ihren Ruf in England. Im J. 1766 verheiratete sie sich, wie oben erwähnt, mit Thomas Pinto.

Pio, Antonius, Componist, in Ravenna Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, war Kapellmeister in Ravenna. Er schrieb zwei Opern »*Nettuno ad Egle*«, aufgeführt in Wien 1783 und »*Il Medonte*« in Mailand 1790.

Piobs, ein Blasinstrument der schottischen Bergvölker, eine Art Alpenhorn.

Piocchi, Cristof, wurde zu Filogno im Kirchenstaat in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts geboren. Er wurde Kirchenkapellmeister in Orvieto, und bekleidete später, noch im J. 1669, in hohem Alter, dasselbe Amt in Sienna. Man kennt von ihm: 1) »*Cantiones sacrae seu Motetti* 2, 3, 4 *vocum, liber primus*« (Orvieto, 1623); 2) »*Motetti a due, tre et quatro voci*« (Lib. IV, Bologne, Jacques Monti, 1668, in 4°); 3) »*Responsoria hebdomadae sanctae quatuor vocibus*« (ibid. 1669, in 4°).

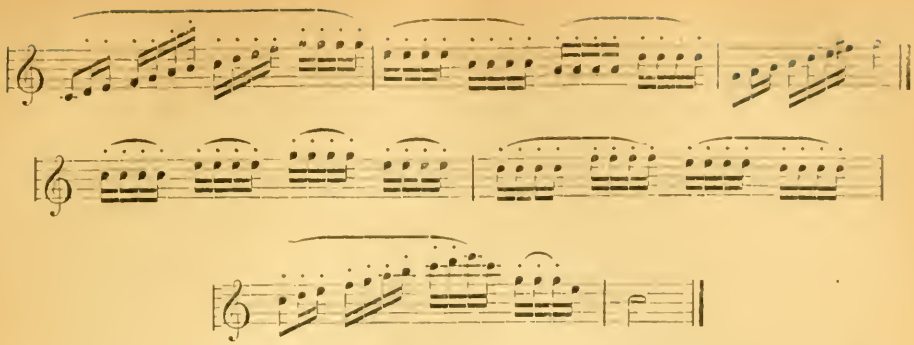
Pionnier, Jean, französischer Musiker des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister zu Loretto. Es sind folgende seiner Compositionen gedruckt: 1) »*Motetti a cinque voci*« (lib. 1, Venedig, 1561, in 4°); 2) Idem (lib. 2, ibid. 1564, in 4°). Auch sind drei sechsstimmige Motetten von P. in dem ersten Buche der »*Motetti del frutto a sei voci*« (Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane, 1539) enthalten.

Piovesana, Francesco, geboren in Salice im Königreich Neapel, verfasste eine Schrift, betitelt: »*Misure harmoniche*« (Venetia, app. Gardano, 1627, in 4°, 66 Seiten).

Pipelare, Matthäus, belgischer Musiker, wurde in Louvain um 1500 oder noch früher geboren. Die Daten seines Lebens sind völlig unbekannt. Durch Ornithoparcus, der seiner als Autorität erwähnt (»*Microl. Musicae activae*« lib. II, cap. 8), erfahren wir seinen Vornamen, der sonst nirgends vorkommt. Seinen Namen pflegte P. durch einen Rebus darzustellen: *Pipe* und die Noten *la, re.* Auf der königl. Bibliothek in Brüssel befinden sich zwei schöne Manuscripte in Atlantenfolio, welche nebst Compositionen von Pierre de Larue dergleichen von Pipelare enthalten, mit der angegebenen Unterschrift. Ausserdem sind in verschiedene Sammlungen Werke dieses Autors eingereiht: 1) Eine vierstimmige Messe, in der Sammlung von Andre Antiquo de Montana; 2) *Ave Maria*, im ersten Buche der fünfstimmigen Motetten von Ottavio Petrucci, Venedig, 1505; 3) »*Vita dulcedo*« vierstimmig, Manuscript, königliche Bibliothek in München, No. 34; 4) Enthält das Werk von Rau »*Bicinia gallica, latina et germanica*«, Vitebergae, 1545, Compositionen von Pipelare und die päpstliche Kapelle in Rom birgt unter ihren Manuscripten ebenfalls Messen dieses Autors.

Piperni, Alfonso, neapolitanischer Professor der Musik, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte eine Anleitung zur musikalischen Transposition unter dem Titel: »*Regole per ben trasportare ogni composizione per tutti i tuoni e mezzi tuoni*« (Neapel, 1759, in 8°).

Piquiren, Bezeichnung für eine Staccato-Strichart bei den Streichintrumenten, nach welcher eine Reihe von Tönen staccato auf einen Bogenstrich ausgeführt wird. Die gewöhnliche Art des Staccato ist dem gebundenen Spiel entgegengesetzt und wird dadurch ausgeführt, dass jeder Ton für sich hingestellt von den andern entschieden abgesetzt wird. Geschieht dies bei den Streichinstrumenten auf einen Bogenstrich, so entsteht eine Verbindung beider Ausführungsarten des Legato- (gebundenen) und des Staccato- (abgestossenen) Spiels, die ausserordentlich reizvoll ist. Da der Bogen nicht aufgehoben wird, so entsteht natürlich zwischen den einzelnen Tönen keine Pause, sondern jeder wird eben nur scharf markirt. Bezeichnet wird dies Staccato-Legato (Piquiren) durch die Verbindung des Zeichens für das Legato ⁀ mit dem des Staccato · · · · in dieser Weise .⁀.⁀.



Beim Clavierspielen ist es unter dem Namen Halbstaccato bekannt. Es wird hier mit dem für Gesangstellen anzuwendenden Anschlage ausgeführt, aber so, dass dabei zugleich die Finger auf jedem Ton leicht gehoben werden, wie beim Staccato. Eine besondere Art desselben — unter dem Namen *carezzando* bekannt — *(caresser)* ist namentlich durch Kontzky häufig angewendet worden. Es wird so ausgeführt, dass die Finger gleichsam die Tasten streicheln, indem sie dieselben vorsichtig und allmälig niederdrücken.

Pirker, Marianne, eine der ersten deutschen Sängerinnen ihrer Zeit, die in London, Wien und Stuttgart glänzte. Ihr Gatte war Violinist an der Würtembergischen Kapelle, und sie genoss ihrer vorzüglichen Eigenschaften wegen die Freundschaft der Herzogin von Würtemberg. Als diese 1755 sich von ihrem Gatten trennte, wurde sie verhaftet und in die Festung vom Hohen Asperg eingeschlossen, wo sie zehn Jahr blieb. Obwohl dieser Schlag sie für einige Jahre des Verstandes beraubte, blieb ihr Talent unangetastet, sie entwickelte sogar in dieser Zeit noch ein anderes. Aus dem Stroh ihres Lagers verfertigte sie Blumen und brachte es darin zu einer solchen Virtuosität, dass sie der Kaiserin Maria Theresia ein Bouquet zusandte, wofür sie eine goldene Medaille erhielt. Nachdem sie ihre Freiheit wieder erlangt hatte, lebte sie in Heilbronn als Gesanglehrerin und starb dort am 10. Novbr. 1783.

Pirlinger, Joseph, kaiserl. Hofkammermusikus und Violinist in Wien. 1800 erschien: »Neue vollständige theoretische und praktische Violinschule für Lehrer und Lernende«, herausgegeben von L. Mozart und J. Pirlinger. Der erste Theil enthält die Theorie von Mozart im Auszuge, im Style neu bearbeitet, der zweite Theil, in Folio gedruckt, enthält 18 Duette, 18 Divertimenti, drei fugirte Trios für zwei Violinen und Bass. In Paris sind 1786 sechs Quartette und sechs Sinfonien und 1802 in Wien bei Steiner verschiedene Compositionen von Pirlinger erschienen.

Pisa, Don Agostino, Dr. der Rechte, lebte im Anfange des 17. Jahrhunderts und veröffentlichte in Rom 1611 das folgende Werk: »*Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica e civile, e musico speculativo e prattico. Opera nova, utile e necessaria alli professori della musica. Ristampata di novo, ed empliata*« (in Roma, 1611, in 4°). Die zweite Ausgabe ist dem Thomas Pallavicino zugeeignet, und die erste, die noch viel seltener ist, als diese, dem *Boniface Cannobio.* Das Buch, das erste, welches die Angelegenheit des Taktes umständlich behandelt, besteht aus 10 Kapiteln und einem Druckfehlerverzeichniss. Diesem voran stehen die Madrigale und Sonette an den Autor, dem Gebrauche jener Zeit gemäss; die Dedication; ein Vorwort an den Lehrer; Lobrede der Musik; eine Uebersicht der Erfinder der Musik; eine Abhandlung: »*Del musico cantore*«; und eine 21 Seiten lange Vorrede.

Pisador, spanischer Musiker des 16. Jahrhunderts von Salamanca. Er veröffentlichte eine Anleitung des Violinspiels: »*Musica de viguela, citharisticae artis documenta*« (Salamanca, 1552, in Fol.).

Pisanelli, Pampilio, Kapellmeister der Kathedrale in Pisa; in Bologna im 16. Jahrhundert geboren. Er publicirte 16 Madrigale zu fünf Stimmen: »*Madrigale a cinque voci*« (Libro primo. In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1586).

Pisari, Pasquale, bedeutender Contrapunktist, wurde in Rom 1725 als der Sohn eines armen Maurers geboren. Als Knabe lenkte er durch seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit eines Musikers Namens Gasparino auf sich, von dem er den ersten Unterricht erhielt. Eine Zeit lang gehörte er auch als Chorknabe der päpstlichen Kapelle an, wendete sich aber später ganz der Composition zu. Er erhielt Unterricht darin von dem Kapellmeister Biordi, jedoch fast mehr noch lernte er aus den Partituren Palestrina's, dessen Schreibweise er sich auch so sehr aneignete, dass P. Martini ihn den Palestrina des 18. Jahrhunderts nannte. Sein bedeutendstes Werk, welches er im Auftrage des portugisischen Gesandten in Rom schrieb, ist ein »*Dixit*« nebst der Musik für alle Festtage des Jahres. Das *Dixit*, welches vierchörig für 16 Stimmen und Orgel geschrieben ist, wurde 1770 in der Zwölf-Apostel-Kirche in Rom durch 150 der besten Sänger ausgeführt. Burney, der dieser Aufführung beiwohnte, glaubte dies Werk allein schon für die Arbeit eines Lebens ansehen zu müssen, das aber vielleicht mehr Geduld als Genie erfordere. Es wurde nun auf Befehl des Gesandten nach Lissabon gesendet und man erwartete die Belohnung dafür, die des Componisten kummervolle Lage, in der er sich befand, verbessern sollte. Aber auch diese blieb so lange aus, bis der Tod ihn bereits aller Sorgen enthoben hatte. Es wird erzählt, dass P. das Papier zu dieser 16stimmigen Messe auf den Strassen erst aufgelesen und seine Tinte aus Wasser und Kohle sich selber gemacht habe. Das letzte Werk Pisari's war ein neunstimmiges *Miserere*, welches weniger gerühmt wird. Die päpstliche Kapelle besitzt eine grosse Anzahl von Werken dieses Künstlers, Messen, Psalmen, Motetten. Im Besitz des Abbé Santini befanden sich: 1) »*Dixit*« (vier Stimmen); 2) »*Miserere*« (vier Stimmen); 3) »*Laudate Dominum*« (vier Stimmen, Canon); 4) »Messe« (achtstimmig); 5) »die Psalmen *Dixit*, *Laudate*, *Laetatus sum*, *Beatus*« (vier- und achtstimmig); 6) »Motetten: *Virtute magna*, *Coronas aureas*, *Si consurrexistis* und *Tu es pastor ovium*« (achtstimmig).

Pisaroni, Benedetta Rosamunda, ausgezeichnete Contr'altistin, geboren 1806 in Palermo. Obwohl von Gesicht durchaus hässlich, gewann sie durch die Macht ihrer Stimme alles für sich. Sie sang in den Städten Italiens und in Paris 1827 in der »*Semiramis*«, »*Donna de Lago*« u. s. w.

Pischek, Johann Baptist, wurde am 14. Octbr. 1814 zu Melmik in Böhmen geboren und betrat mit seinem 21. Lebensjahre die Bühne, wo er durch seine prächtige Baritonstimme Aufsehen machte. In der Folge erwarb er sich auch als Concertsänger in verschiedenen grossen Städten Deutschlands, sowie in England grossen Ruf. Seit dem J. 1842 ist er als königl. Hofsänger in Stuttgart angestellt. Er soll auch gute Lieder componirt haben, von denen indess in weiteren Kreisen nichts bekannt geworden zu sein scheint.

Pisendel, Johann Georg, berühmter deutscher Violinspieler, ward am 26. Decbr. 1687 zu Karlsburg geboren, wo sein Vater, Simon Pisendel, von dem er den ersten Musikunterricht erhielt, Cantor war. Schon 1696 konnte er sich vor dem Markgrafen von Anspach mit einer italienischen Motette hören lassen, worauf er 1696 als Sopranist in die damals vortreffliche Anspacher Kapelle trat und ein Schüler des Kapellmeisters Pistocchi in der Composition und des Concertmeisters Torelli im Violinspiel wurde. Nachdem er sechs Jahre als Sopranist, fünf Jahre als Violinist in der Kapelle gedient hatte, kam er 1709 nach Leipzig, um (nach vorherigem fleissigen Besuche des Anspacher Gymnasiums) dem Willen des Vaters gemäss, dort zu studiren. P. scheint sich jedoch bald ganz der Musik gewidmet zu haben, da er in Leipzig 1710 und 1711 während einer Reise Melchior Hofmann's nach England dessen Stellen versah, also die Musiken in der neuen Kirche und im *Collegio musico*, sowie die Opernaufführungen leitete. Gegen Ende des Jahres 1711 erhielt er auf

die Empfehlungen Volumier's, der ihn in Leipzig im *Collegio musico* hatte spielen hören, mit 100 Thlr. Gehalt einen Ruf in die Königl. Kurfürstl. Kapelle, den er auch annahm. Im J. 1712 traf er in Dresden ein und erhielt seinen Platz im Orchester neben dem Concertmeister, was zu jener Zeit eine grosse Auszeichnung war. Im J. 1714 wurde er mit dem Kapellmeister Schmidt, dem Concertmeister Volumier, dem Organist Petzold und dem Oboisten Richter nach Paris geschickt, theils um sich mit diesen dem Gefolge des dort weilenden Kurprinzen von Sachsen anzuschliessen, theils um sich weiter zu vervollkommnen. Nach seiner Rückkehr (1715) ging P. in demselben Jahre mit noch einigen Collegen auf Allerhöchsten Befehl nach Berlin, wo sich gerade der sächsische Feldmarschall Graf von Flemming befand. Bei einem von diesem gegebenen Feste dirigirte er die Musik, liess sich auch bei einem vom sächsischen Gesandten Grafen von Manteufel gegebenen Gastmahle vor Friedrich Wilhelm I. hören. 1716 reiste er mit Richter, Petzold und Joh. Dismars Zelenka abermals auf Befehl des Königs nach Venedig, wo sich damals der Kurprinz Friedrich August aufhielt, und leitete dort, während fast neun Monaten (April bis December), dessen Kammermusik, während er bei dem berühmten Geiger Ant. Vivaldi Unterricht nahm, dem er überhaupt in vertrautem, freundschaftlichem Verhältnisse näher getreten zu sein scheint, da dieser mehrere Concerte und Solo's für ihn schrieb, welche noch in der königl. Musikaliensammlung in Dresden als Autographe mit der Bezeichnung: »*Fatto per Mrs. Pisendel del Ant. Vivaldi*« vorhanden sind. Von Venedig ging er im Sommer 1717 nach Neapel und Rom, wo er sich, sowie in anderen Städten Italiens, mit vielem Beifall hören liess. In Rom nahm er noch bei dem berühmten Ant. Montanari Unterricht, in Florenz lernte er Martino Bitti kennen. Im September 1717 nach Dresden zurückgekehrt, ward er 1718 mit noch 11 anderen Collegen abermals dem Gefolge des Kurprinzen zugetheilt, der diesmal von Italien aus zur Brautschau nach Wien reiste, und dirigirte dort wiederum dessen Kammermusik. Von 1719 bis 1728 blieb er ununterbrochen in Dresden. In letzterem Jahre musste er den König nach Berlin begleiten, wo er mannichfach gefeiert wurde. Nach Volumier's Tode (1728) versah P. dessen Dienst, erhielt jedoch erst durch Rescript d. d. Dresden 1. Octbr. 1731 Titel und Rang eines Concertmeisters. Er war seinem Vorgänger schon in den letzten Jahren ein gefährlicher Nebenbuhler geworden. Nach Quantz hatte dieser die »französische egale Art des Vortrages« im Orchester eingeführt, P. jedoch einen mehr »gemischten Geschmack« (italienisch und französisch) zur Geltung zu bringen gesucht. Im J. 1744 reiste Letzterer noch einmal nach Berlin, um dort seine alten Freunde (namentlich Quantz) zu sehen und einige Opern zu hören; er wurde von Friedrich dem Grossen, den er das Jahr darauf als Sieger in Dresden begrüssen sollte, mit Ehren überhäuft. Der Meister starb unverheiratet zu Dresden am 25. Novbr. 1755.

P. war der erste deutsche Geiger, welcher die grosse italienische Schule vollständig in sich auffasste, ohne dadurch die Vortheile der französischen Art aufzugeben, und so derjenige, welcher für die Ausbildung des Violinspieles im deutschen Vaterlande von hoher Wichtigkeit wurde. Mitten im bewegten Treiben des Dresdener Musiklebens stehend, ward es ihm möglich, eine Menge junger Talente mit seinem Rathe zu unterstützen und so direkt und indirekt als epochemachend für sein Instrument aufzutreten. Sind diese Verdienste bisher historisch nicht genug gewürdigt worden, so mag dies am bescheidenen Sinne des vortrefflichen Künstlers gelegen haben, der stets alle Reclame verschmäht zu haben scheint und deshalb der Nachwelt ziemlich unbekannt geblieben ist. Quantz, welcher mit ihm in vertrauter Freundschaft lebte, nennt ihn »einen eben so grossen Violinisten als würdigen Concertmeister, und ebenso braven Tonkünstler, als rechtschaffenen Mann«. Ein Zeitgenosse sagt: »Wer seine Musikaufführungen hörte, der wurde durch lauter Empfindung überzeugt, dass dieselbe die Beredsamkeit gewisser Instrumente durch die Lust ihres

Meisters sei«. Namentlich soll er vortrefflich im Vortrage überhaupt, insbesondere aber in dem des Adagio gewesen sein. Quantz gesteht, dass er nicht nur hierin, sondern auch »in dem, was das Ausnehmen der Sätze und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft«, von P. »das meiste profitirt« habe. Beide bildeten sich vorzugsweise durch das oftmalige aufmerksame Hören guter Sänger. P. soll stets unzufrieden mit seinen Leistungen gewesen sein, weshalb er sich auch nicht entschliessen konnte, Compositionen herauszugeben. Er hatte theoretischen Unterricht bei Heinichen gehabt, der jedoch zu frühzeitig unterbrochen worden war. In Dresden werden von ihm folgende Compositionen aufbewahrt: 8 Concerte für Violine mit Orchesterbegleitung; 2 Concerte für für Violine, Oboe, Flöte und Fagott mit Bratsche und Bass; 3 Concerte für 2 Oboen mit Begleitung der Streichinstrumente; 2 Sonaten für Violine, Oboe, Viola und Bass; 2 Soli für Violine und Bass; 1 Sinfonie für Violine, Viola, Oboen, Hörner, Fagott und Bass.

Pisticci, Anastasio, Franciskanermönch und Kapellmeister seines Ordens in Pisa, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Gedruckt wurde von ihm: 1) »*Motetti a tre voci con il basso per l'organo*« (Venedig, 1629, in 4°); 2) »*Motetti a 2 e 3 voci*« lib. 2 (ibid. 1633); 3) liber 3 (ibid.); 4) »*Salmi a quattro voci*«.

Pistocchi, Francesco Antonio, Stifter der Bolognesischen Singschule, wurde 1659 in Palermo geboren, obwohl seine Eltern aus Bologna stammten. Sein Vater war sein erster Lehrmeister in der Musik und förderte ihn so, dass er als Knabe von acht Jahren sein erstes opus drucken liess: »*Caprici puerili variamente composti in 40 modi, sopra un basso, da un balbetto inetà d'anni 8*« op. 1 (Bologna, 1667, in Folio). P. erhielt nun Gesangunterricht von Vastamigli und von Bartolomeo Monari. Zwanzig Jahre alt betrat er als Sopranist die Bühne, die er aber wieder verliess, weil er die erwarteten Erfolge nicht fand. Er wurde nun Kapellmeister, zuerst in Giovanni in Monte und dann bei der Markgräflich Anspachischen Kapelle. Lange jedoch blieb er nicht in dieser Stellung, sondern kehrte nach Italien zurück und trat in einen geistlichen Orden. Im J. 1700 gründete er in Bologna eine Gesangschule, aus welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bedeutendsten Sängerinnen und Sänger hervorgingen. Das Beispiel dieser Schule, in welcher nach einer bestimmten Methode unterrichtet wurde, und welche so vorzügliche Erfolge aufzuweisen hatte, veranlasste bald die anderen Städte Italiens, ein ähnliches zu unternehmen, unter denen die Neapolitanische Schule, 1720 von Dominico Gizzi errichtet, den ersten Platz einnimmt. P. war auch als Componist thätig, er componirte mehrere Opern: »*Narciso*«, 1697 aufgeführt; »*Leandro*«, 1679; »*Il Girello*«, 1681. Die Oratorien »*Il Martirio di S. Adriano*« und »*Maria Virgine addolorata*« 1698. Ferner »*Scherzi musicale*«, Collection von deutschen, französischen und italienischen Arien (Amsterdam bei Roger). »*Duetti e Terzetti*« (Bologna, 1707, op. 3). Endlich befand sich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig das Manuscript des 147. Psalms: »*Lauda Jerusalem*« für fünf Stimmen und *Bass continuo*, unter dem Namen Pistocchi.

Pistoleta, in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, aus der Provence gebürtig, war Sänger des Arnaut von Maruel, dann selbst Troubadour, nicht ohne Geschick und Erfolg. Er wurde zuletzt Kaufmann in Marseille und erwarb Vermögen. Von seinen Liedern sind fünf erhalten.

Piston, s. *Cornet a pistons.*

Pistorius, Johann Friedrich, Doktor der Rechte und Sänger an der Kapelle des Kurfürsten von Baiern und Schüler von Orlandus Lassus. Er hat von seinen Compositionen veröffentlicht: »*Psalmodia vespertina cum aliquot. B. M. V. canticis 4 et 5 vocibus*« (München, 1593, in 4°).

Piticchio, Francesco, Kapellmeister zu Palermo, dirigirte gegen 1780 die italienische Oper in Braunschweig. Seine Oper »*Didone abbandonata*« wurde daselbst, seine komische Oper »*Gli amanti alla prova*« in Dresden, »*Il Bertoldo*«

in Wien aufgeführt. Gedruckt sind von ihm: »12 italienische Canzonetten mit Clavierbegleitung« (Wien, Artaria); »Sechs Quintette für zwei Violinen, zwei Alto und Bass« (Offenbach, André).

Pitoni, Giuseppe Ottavio, ausgezeichneter Kirchencomponist der römischen Schule und gelehrter Musiker, wurde am 18. März 1657 in Rieti geboren, kam aber noch ehe er ein Jahr alt war mit seinen Eltern nach Rom, die sich hier niederliessen. Mit fünf Jahren wurde er in die Musikschule des Pompeo Natale aufgenommen und drei Jahre später trat er als Sopranist in die Kapelle der Zwölfapostelkirche, wo auch bereits einige seiner Compositionen ausgeführt wurden. Von hier an unterrichtete ihn Foggia, bis er, 16 Jahre alt (1673), Kapellmeister der Terra Rotondo und im folgenden Jahre der Kathedrale Assisie wurde. 1677 erhielt er die Kapellmeisterstelle an St. Marcus, welche er bis zu seinem Tode, in Rom den 1. Febr. 1743, also 66 Jahre beibehielt, und in welcher Kirche er auch beigesetzt ist. Noch acht andere Kirchenchöre Rom's hatten ihn zeitweise an ihrer Spitze, auch die Kapelle des Vatican (St. Peter) gehörte seit 1719 dazu. Diese umfangreiche praktische Wirksamkeit beschränkte durchaus nicht seine ausserordentliche Thätigkeit als Componist, sie gab ihm im Gegentheil noch mehr Veranlassung, denn was er für die eine Kirche schrieb, liess er in keiner anderen aufführen. Das *Dixit* für vier Chöre und 16 Stimmen, welches viele Jahre und noch in neuerer Zeit alljährlich zur zweiten Vesper in der Basilika des Vaticans gesungen wurde, machte immer gleichen frischen Eindruck. Ebenso die Messen »*Li pastori a Maremme*«, »*Li pastori montagna*« und »*Mosca*«. Die Zahl seiner Compositionen ist erstaunlich gross; seine dreistimmigen Messen und Psalmen, mit und ohne Instrumente, werden die Zahl vierzig übersteigen, und seine vierchörigen sechzehnstimmigen Messen und Psalme, mit und ohne Instrumente, erreichen die Zahl zwanzig. Dazu kommt die zahlreiche Musik aller Kirchenfeste des Jahres für die päpstliche Kapelle speciell componirt. P. hat Motetten und Psalme für sechs und für neun Chöre zu vier Stimmen gesetzt und hatte sogar in seinem Alter eine 48stimmige Messe in zwölf Chören begonnen, aber nicht vollendet. In der Bibliothek des Abbé Santini sind die Manuscripte folgender Compositionen von P. zu finden: drei achtstimmige Messen, zwei »*Dixit*«, achtstimmig, »*Tu es Petro*«, »*O vos omnes*«, achtstimmig, zehn Motetten drei und vierstimmig, »*Dies irae*« sechsstimmig (eine der schönsten Arbeiten des Meisters), »*Dixit*« vierstimmig mit Orchester, »*Dixit*« achtstimmig idem, vier Hymnen. Gestochen ist von P. in der Sammlung von Proske: »*Musica divina*« Th. I, Seite 209, in Partitur die Messe »*In Nativitate Domini*«, vierstimmig, und Seite 289 die Messe »*De profunctis*« auch vierstimmig. Im zweiten Bande »*Liber Motettorum*« sind in Partitur sechs vierstimmige Motetten aufgenommen. In Rom bei Mascardi erschien 1697 »*Motetti a due voce*«. Ausser diesem hat P. den Musikhistorikern noch einen wichtigen Dienst geleistet in der Abfassung des Buches: »*Notizie dei Maestri di capella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrapunctisti e compositori di musica digli anni dell' era cristiana* 1500 *sino al* 1700«. Das Original-Manuscript befindet sich in der Bibliothek des Vatican. Durante und Leo zählen zu den Schülern Pitoni's. Sein Freund Hyronimus Chili von Sienna hat Nachrichten über das Leben des Künstlers in Rede aufgezeichnet; das Schriftstück befindet sich in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara in Rom.

Pitsch, Karl Franz, vortrefflicher Organist, geboren 1789 zu Patzdorf in Böhmen, wo der Vater Lehrer war. Sein Musikunterricht begann mit dem vierten Jahre und seine Fortschritte waren derart, dass er mit acht Jahren zuweilen den Organisten vertreten konnte. Seine fernere musikalische Ausbildung erhielt er in Prag, wo er auch die Universität besuchte und 1832 eine Anstellung als Organist erhielt. 1840 wurde er Professor am dortigen Conservatorium und ein Jahr später Direktor der Organistenschule, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode, den 13. Juni 1858, verblieb. P. veranstaltete

eine neue Ausgabe des Buches von Abt Vogler »Handbuch für die Harmonielehre und für den Generalbass« und veröffentlichte ferner: Hymne »O, Erster, dessen Hauch ich bin« für zwei vierstimmige Chöre mit Orgel, Violoncell und Bass (Prag, Hoffmann); »Alleluja«, Fuge mit Orgel (ebendaselbst); Zwanzig leichte und kurze Präludien (ebend.); Sechs geistliche Präludien (ebend.); Repertoir des Organisten für die Kirchenfeste (Leitmeritz).

Pittorico (ital.), malend, Vortragsbezeichnung.

Più = mehr, verstärkt als Beiwort den Grad des im folgenden Wort geforderten; *più Allegro* = mehr *Allegro*, also schneller; *più Adagio* = mehr *Adagio*, also langsamer. Diese Bezeichnung wird natürlich nur im Verlaufe eines Tonstücks, das im Tempo des einfachen *Allegro* oder *Adagio* begonnen hat, angewendet. *Più mosso* = mehr bewegt; *più forte*, abgekürzt *più f.* = stärker; *più crescendo*, abgekürzt *più cresc.* = mehr anwachsend; *più tosto* = schneller; *Andante più tosto Allegro* = lieber ein wenig geschwind als langsam.

Pixis, Franzilla, geboren 1816 zu Lichtenthal bei Baden-Baden, Pflegetochter des bekannten Pianisten Peter Pixis, der sie zur Sängerin ausbildete. Anfangs nur Concertsängerin, betrat sie 1834 die Bühne mit grossem Erfolge. Nachdem sie einige Zeit in München engagirt gewesen, gastirte sie in Leipzig, Berlin u. s. w., dann in Paris und London und vom Jahre 1839 an in Italien, wo sie vorzüglich in Neapel bedeutende Erfolge errang. 1842 kehrte sie nach Deutschland zurück und gastirte in Dresden, Leipzig, Weimar u. s. w. Nach ihrer Verheiratung mit einem italienischen Edelmann zog sie sich ins Privatleben zurück. Sie besass einen umfangreichen, schönen Mezzosopran, ihre Darstellung war feurig, wurde aber durch ihre weniger bedeutende Figur etwas beeinträchtigt.

Pixis, Friedrich Wilhelm, Organist der reformirten Kirche in Mannheim im J. 1770 und Schüler des Abt Vogler. Es sind von seinen Werken gedruckt 1) Acht kurze und leichte Orgelpräludien (Mannheim, 1791); 2) Zweite Folge, idem (ibid. 1792); 3) Zwei Sonatinen für Piano (ibid. 1792); 4) Trios für Piano, Violine und Violoncell (ibid. 1794). P. bildete seine beiden Söhne (s. unten) zu Musikern aus.

Pixis, Friedrich Wilhelm, ältester Sohn des Vorigen, geboren in Mannheim 1786, wurde zum Violinisten gebildet und machte in Gemeinschaft mit seinem Bruder schon früh Concertreisen durch Deutschland. Er wurde in Prag Professor am Conservatorium und Kapellmeister am Theater. Gestorben daselbst am 20. Octbr. 1842.

Pixis, Johann Peter, Bruder des Vorigen, geboren in Mannheim 1788, erwarb sich Ruhm als Pianist. Er machte Reisen, lebte eine Zeit lang in München und Wien, und liess sich 1825 in Paris nieder, wo er als Lehrer sehr gesucht war. Er hatte eine deutsche Waise als Tochter adoptirt, bekannt unter dem Namen Franzilla Pixis (s. oben), die er mit vieler Sorgfalt zur Sängerin ausbildete. Nachdem es ihm gelungen war, diese Tochter mit Erfolg in die Oeffentlichkeit einzuführen, zog er nach Baden-Baden, wo er auch Unterricht ertheilte. Er hatte bis zu dieser Zeit 150 Werke componirt und liess es dabei bewenden. Es sind darunter: eine Sinfonie, Quintette, Quartette, Concertstücke, Sonaten, auch zwei Opern, die aber wenig ansprachen. Fétis »*Biogr. univ.*« hat ein specielleres Verzeichniss dieser Compositionen, Bd. 7, S. 68. P. starb am 21. Decbr. 1874 in Baden-Baden, 86 Jahr alt.

Pizzati, Abbé Guiseppe, gelehrter Venetianer, lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Er verfasste ein theoretisches Buch, welches folgenden Titel hat: »*La scienza de' suoni e dell' armonia; diretta specialmente a render ragione de' fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto; opera divisa in cinque parti*« (Venedig, 1782, klein Folio, 358 Seiten mit 49 Beispielen).

Pizzicato (ital.), franz.: *Pincé*, abgekürzt: *pizz*, zeigt an, dass die so

bezeichneten Stellen von den Streichinstrumenten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern der rechten Hand gerissen oder geknippen werden sollen. Die gewöhnliche Behandlungsweise mit dem Bogen wird dann durch *coll' arco* (abgekürzt: *c. arc.* oder nur *arco*) = mit dem Bogen, wieder angezeigt.

Pizzoni, P. Eleazar, Franziskanermönch, geboren in Parma gegen 1620, war Kapellmeister an der Kirche seines Ordens »Santa Maria della carità« in Bologna. Es sind von ihm gedruckt: 1) »*Balleti, Correnti etc. a 3 stromenti*« op. 1 (Bologna, 1669, in 4°); 2) »*Motetti sacri a voci sola*« op. 2 (ibid., 1670, in 4°).

Plachy (i), Wenzel, geboren zu Klopotowitz in Mähren am 4. Septbr. 1785, erhielt den ersten Unterricht von seinem Onkel Anton Plachy. In Wien, wohin er später ging, lebte er als Organist und Musiklehrer. Es sind von ihm gegen 60 Werke veröffentlicht, darunter: 1) »Messe, vierstimmig mit Orchester, op. 24« (Wien, Cappi); 2) »Graduale, vierstimmig, zwei Violinen, Contrabass und Orgel, op. 34« (ebend.); 3) »Zwei *Tantum ergo*, vierstimmig, mit Orchester, op. 33—36« (ebend.) u. s. w. P. starb in Prag am 7. Juli 1858.

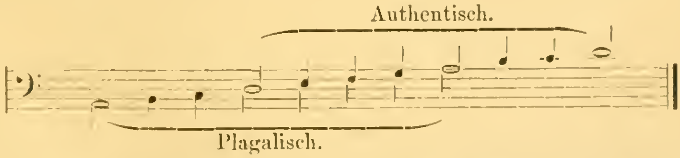
Placidamente (ital.) und *placido* = ruhig, still, behaglich, Vortragsbezeichnung.

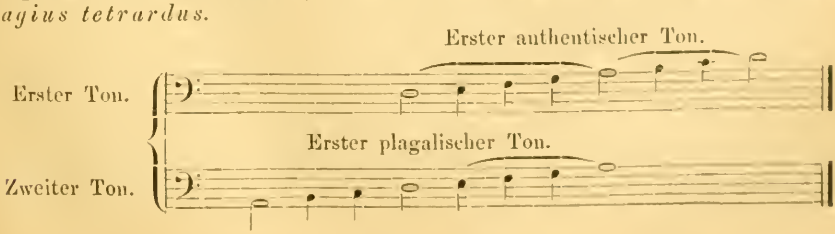
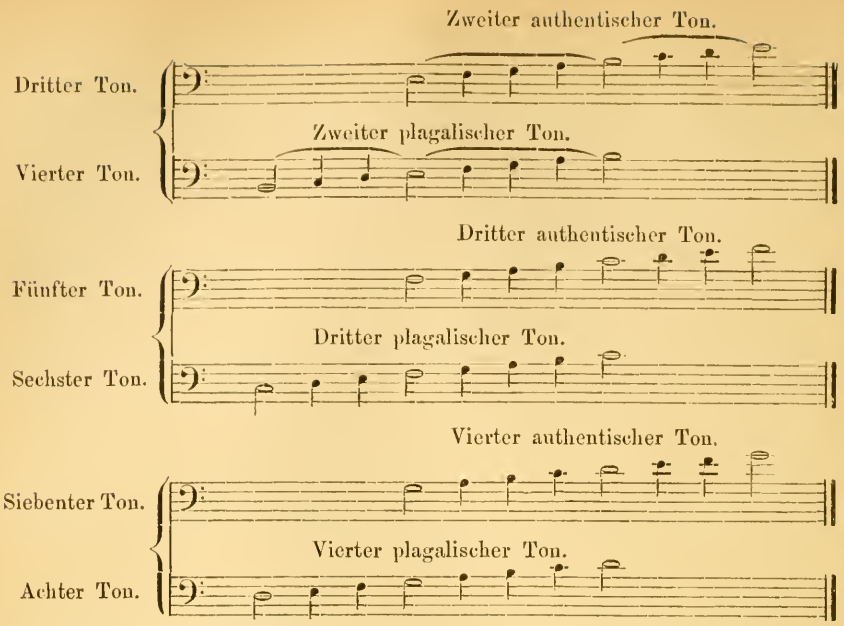
Plärren nennt man den, durch fehlerhafte Windführung bei den Orgelpfeifen entstehenden schreienden schlechten Klang derselben, wie den diesem entsprechenden, meist durch eine zu breite Mundstellung verursachten schlechten und schreienden Kindergesang.

Plagalisch (von πλάγιος, seitwärtig, quer, schief) wurden die vier neuen Töne (Octavengattungen) genannt, welche Gregor d. Gr. aus den sogenannten authentischen ableitete und mit diesen vereint dem Kirchengesange zu Grunde legte. Die vier authentischen, deren Auswahl man dem heiligen Ambrosius († 397) zuschreibt und die daher nach ihm die Ambrosianischen Kirchentöne heissen, sind:

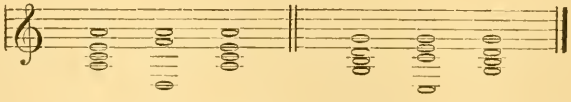
D E⁀F G A H⁀c d	erster	authentischer	Ton:	*authentus*	*protus.*
E F G A H c d e	zweiter	„	„	„	*deuterus.*
F G A H c d e f	dritter	„	„	„	*tritus.*
G A H c d e f g	vierter	„	„	„	*tetrardus.*

Der alten griechischen Auschauungsweise ganz entsprechend, nach welcher die Octave aus Quinte und Quarte zusammengesetzt und diesen Intervallen gemäss zu theilen ist, ergaben sich die plagalen Töne von selbst. Bei den authentischen bilden die, der Quint zugehörigen Töne den unteren, die der Quart zugehörigen den oberen Theil der Octavgattung; indem der erste an seiner Stelle blieb, aber der zweite eine Octave tiefer versetzt wurde, entstand der plagalische Ton, bei welchem die der Quart zugehörigen den unteren und die das Quintintervall füllenden den oberen Theil der Octavgattung bilden:



Dies Verfahren auf die vier authentischen Tonarten angewendet, ergiebt vier plagale, den *Plagius protus, Plagius deuterus, Plagius tertius, Plagius tetrardus.*



Es leuchtet auf den ersten Blick ein, dass beim plagalischen Ton wie beim authentischen durchaus die Intervalle und deren Lagen gleich sind, allein die Wirkung wird durch die Verlegung der Quart nach unten eine wesentlich andere. Der authentische Ton bewegt sich von seinem Grundton aufstrebend bis zur Quint und von da gewichtig bis zur Octave des Grundtons, unter Umständen zu diesem zurück. Beim plagalen wird dieser Gang geradezu umgekehrt, die Quint, welche dort Mittelpunkt ist, wird hier Ausgangspunkt, und der Ruhepunkt der authentischen wird zum Mittelpunkt der plagalischen. Während daher die authentische Führung Energie und thatkräftiges Emporstreben bezeichnet, ist die Wirkung der plagalen Führung mehr schwankend, mild und freundlich. So werden diese Octavengattungen zugleich zu ganz bestimmten Mitteln der Charakteristik der Darstellung, und die Componisten wählten die zweckentsprechenden mit grosser Vorsicht. Bei der harmonischen Ausstattung dieses ganzen Systems bildeten sich natürlich gewisse Formeln, und eine ist unter dem Namen Plagalschluss, Plagalcadenz auch in die moderne Musik übergegangen, die harmonische Fortschreitung von der Unterdominant zur Tonika:



Plagiaulos, *αὐλος*, *πλάγιος* oder *πλαγιαυλος*, eine von den Lydiern, nach andern von Pan erfundene Querpfeife der alten Griechen, aus Lotos gefertigt, weshalb sie auch *Plagios lotinos* genannt wurde.

Plagis Proti, Deuteri, Triti, Tetrardi, die vier plagalen Kirchentöne.

Plaidy, Louis, wurde am 28. Novbr. 1810 in Wermsdorf in Sachsen geboren. Den ersten Clavierunterricht erhielt er von Agthe in Dresden und L. Hache unterwies ihn im Violinspiel. Er lebte dann eine Zeit lang als Lehrer in Dresden, verliess aber wegen Mangels an Schülern diese Stadt und wendete sich nach Leipzig. Hier trat er als Geiger in das seiner Zeit rühmlichst bekannte Wunderlich'sche Chor, liess sich auch in den Euterpe-Concerten mit Beifall hören. Dabei wendete er von dieser Zeit sich mit Eifer hauptsächlich dem Studium des Clavierspiels zu, und mit solchem Erfolge, dass er

am Leipziger Conservatorium, an das er durch Mendelssohn berufen wurde, als einer der vorzüglichsten Clavierlehrer galt. Seine »Technischen Studien für Pianoforte« sind ein, beim Clavierunterricht mit Erfolg anzuwendendes Werk. P. starb am 3. März 1874 in Grimma.

Plaint-chant, die französische Bezeichnung für den ältesten Choralgesang der katholischen Kirche, den *Cantus planus* (s. d.).

Plainte (franz.), Klage, Klagelied.

Plaisanterie (franz.), unter diesem bezeichnenden Titel waren im vorigen Jahrhundert Tonstücke für irgend ein Soloinstrument sehr beliebt, die nichts weiter als leichte und angenehme Unterhaltung gewähren sollen; sie gingen ganz naturgemäss auf die Tanzweise hinaus. Später wechselten sie den Namen und hiessen *Amusement*, *Divertissement* u. s. w.

Plane Musik, *Musica plana*, im Gegensatz zur Mensuralmusik, der gleichmässige, in Tönen von gleichem Zeitwerth gehaltene Gesang, der Choralgesang.

Plane, Jean Marie, Harfenspieler und Lehrer der Harmonie, wurde in Paris 1774 geboren. Von 1798 bis 1827 hat er gegen 30 Sonaten, Etuden und andere Werke für die Harfe veröffentlicht, Paris, bei Frey, später bei Richault. Ebendaselbst erschien: »*Cours d'harmonie divisé en douce leçons claires et faciles, de J. M. Plane*«.

Planicizky, Joseph Anton, geboren in Böhmen in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, gab 12 Motetten seiner Composition heraus: »*Opella ecclesiastica seu ariae duodecim nova idea exornata nec non benevolo philomuso in lucem editae*« (Augsburg, Lotter, 1723, in Fol.).

Plantade, Charles Henry, französischer Componist, geboren zu Pontoise am 19. Octbr. 1764, wurde acht Jahre alt in die königl. Musikschule der Pagen in Versailles aufgenommen. Nachdem er diese wieder verlassen hatte, kam er nach Paris und genoss hier den Unterricht guter Lehrer, als Langlé, Hüllmantel, Petrini. Dieser Letztere, damals renommirter Harfenvirtuos, unterwies ihn mehrere Jahre, und eine Sonate für dies Instrument und eine Sammlung von Romanzen, die P. veröffentlichte, machten ihn bekannt. Eins dieser kleinen Stücke: »*Te bien aimer, ô ma chère Zélie*« kam so in Aufnahme, dass in kurzer Zeit 20,000 Exemplare davon verkauft waren. Dieser Erfolg hatte für ihn zunächst den Nutzen, Gesanglehrer an der Erziehungsanstalt St. Denis und der Mad. Hortense Beauharnais zu werden. An der letzteren behielt er auch, als sie Königin von Holland wurde, eine Beschützerin, denn sie berief ihn als Kapellmeister an den Hof nach Holland. Vorher war er noch Professor am Conservatorium geworden. Als er Holland wieder verliess, wurde er Direktor der königl. Oper. Nach der Reorganisation des Conservatoriums vertrat er wieder das Lehrerkollegium desselben, dem er bis 1828 angehörte. Im J. 1814 erhielt er aus Anlass einer Composition *(Scene lyrique)* zum Feste Louis VIII. den Orden der Ehrenlegion und die Kapellmeisterstelle an der königl. Oper. Diese Stelle verlor er wieder nach der Revolution 1830. Er zog sich nach Batignolle zurück und starb nach längerer Krankheit 1839. Zehn Opern, Messen, *Te deum* und *Requiem* u. s. w. sind zwar in Paris ausgeführt worden, haben aber den Erfolg seiner Erstlingsarbeit nicht gerechtfertigt.

Plaquer (franz.), anschlagen, auflegen. *Accords plaqués*, Accorde, die auf den Haupttakttheil fallen und ohne Rücksicht auf eine gute Stimmführung dem Gesange nur als Unterstützung durch die Instrumente gewissermassen »aufgelegt« werden.

Plarr, August Theodor, Flötist, geboren in Dresden am 2. August 1746 und daselbst gestorben am 14. April 1803. Er war der erste Flötist, welcher seinem Instrumente die *B*-Klappe anfügte.

Platel, Nicolas Joseph, Violoncellist, geboren in Versailles 1777. Sein Vater war Mitglied der Kapelle des Königs und später Chordirektor der Oper. P. besuchte zuerst die königl. Pagenschule und erhielt später Violoncellunterricht von Duport, der ihn mit Vorliebe unterrichtete. Er erreichte es, neben

Duport und Lamare zu den ersten Violoncellisten von Paris gerechnet zu werden. Nach mehrjährigen Reisen blieb er in Brüssel und wurde dort Professor am Conservatorium. Aus seiner Schule gingen: Servais Batta, Demunk, der auch sein Nachfolger wurde, hervor. Von seinen Compositionen erschienen: »*Premier concerto pour violoncelle et orchestre*« (Paris, Gaveaux). »*Deuxième, troisième, quatrième, idem*« (Paris, Pleyel). »*Cinquième, idem*« (Bruxelles, Weissenbruch). »*Sonates pour violoncelle avec accompagnement de basse, oeuvres* 2, 3, 4« (Paris, Gaveaux). »*Huit airs variés pour violoncelle*« (Paris, Nadermann). »*Caprices ou préludes pour violoncelle*« (Bruxelles, Weissenbruch). »*Trois trios pour violon alto et basse*« (ibid.). »*Six duos pour violon et violoncelle*« (Paris, Nadermann).

Platerspiel, ein altes Blasinstrument, das vom Krummhorn nur durch die, unter dem Mundstück angebrachte Erweiterung sich unterschied. Eine Abbildung des ziemlich werthlosen Instrumentes giebt M. Agricola in seiner »*Musica instrumentalis*« 1529 (zweite Ausgabe 1546).

Platner, Augustin, deutscher Componist des 17. Jahrhunderts. Man kennt von ihm: »*Missae octonis vocibus concinendae*« (Nürnberg, 1623).

Platon, der eigentliche Begründer der Kunstphilosophie, Sohn des Ariston und der Periktione (oder Potone) aus edlem Geschlecht, durch den Vater mit Kodros, durch die Mutter mit Solon verwandt, ward zu Athen am 21. Mai 429 v. Chr. geboren. Er trug ursprünglich den Namen seines Grossvaters Aristokles; später erst wurde er wegen seiner breiten Brust oder wegen des breiten Flusses seiner Rede von Sokrates Platon genannt. Seine reiche Begabung fand früh in der belebtesten und ereignissreichsten Zeit athenischen Lebens, in der Umgebung der bedeutendsten Geister eines Thukydides, Xenophon, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Menander, Phidias und Polykleitos, und unterwiesen durch die besten Lehrer, die trefflichste Pflege und herrlichste Ausbildung. Das Studium der Philosophie wurde seine Lebensaufgabe, und nachdem er in seinem 20. Lebensjahre Sokrates näher getreten war, wurde er dessen eifrigster Schüler und blieb 10 Jahre lang bis an dessen Tod mit ihm in engster Verbindung. Bei dem Prozess gegen Sokrates erbot sich Platon zu einer Geldbusse für ihn und nach der Verurtheilung verliess er mit mehreren anderen Schülern Athen. Er wandte sich zu Euklides nach Megara, mit dessen System er sich indess nicht befreunden konnte. Seinem Forschungseifer folgend ging er nunmehr auf Reisen, zunächst nach Italien, wo er den Archytas von Tarent und den Eudoxos von Knidos hörte, deren pythagoräische Lehren über Physik, Mathematik und Ethik er mit seinen eigenen Gedanken eng verschmolzen in seinen späteren Werken ausführte. Nach Kyrene ging er, um bei Theodoros Mathematik zu hören. Von hier aus besuchte er noch Aegypten und ging dann nach Italien und Sicilien zurück. Hier fand er bei Dions gastliche Aufnahme und kam dadurch in die Nähe des älteren Dionysius, dessen Ungnade er sich jedoch bald durch seine freimüthigen Aeusserungen zuzog, so dass dieser ihn zu Schiffe wegführen liess mit der Andeutung an den Schiffer, dass der Tod Platon's ihm willkommen sein werde. Dieser rettete indess das Leben, wurde als Sklave verkauft, aber durch Vermittelung des Annikeris aus Kyrene wird er ausgelöst. Er kehrte nun nach seiner Vaterstadt Athen zurück — 388 — und lehrte hier mit dem grössten Beifall in dem, vor den Thoren Athens gelegenen, dem Heros Akademos geweihten Gymnasium und wurde bald das Haupt einer eigenen Schule, deren Grundsätze er in den Schriften, die er verfasste, niederlegte. Zweimal noch liess er sich verleiten, nach Sicilien zu gehen, aber beidemal entrann er wieder nur mit Mühe der Rache des Tyrannen. Er starb 81 Jahr alt 348 v. Chr. Mit Liebe und Bewunderung hingen seine Schüler an ihm, unter denen Chabrias, Phokion und Demosthenes zu nennen sind.

Indem Plato alle Künste, die wir schöne Künste nennen, unter einen Begriff zusammenfasste und zugleich die Grundlinien zu einer Theorie der

Kunst zog, wurde er der eigentliche Begründer der Aesthetik oder der Kunstphilosophie. Der Satz: dass die gesammte schöne Kunst auf Nachahmung beruhe, der durch zwei Jahrtausende hindurch Geltung behalten hat und der allerdings auch viel Verwirrung zeitweise anrichtete, wurde von Plato zuerst entwickelt und seiner ganzen Kunstlehre zu Grunde gelegt. Auch die Musik ist ihm nur nachahmend (Gesetze 2, 668,*b*. 669). Ebenso wird im Kratylus die Musik wie die bildenden Künste als Nachahmung, nicht des Wesens der Dinge, sondern der Töne derselben, wie jene der Gestalten und Farben dargestellt, und auch an andern Orten zählt er die Musik den nachahmenden Künsten zu, die nur Scheinbilder hervorbringen. Die nachahmende Kunst ist aber nur eine Art anmuthiger Spielerei, und den grössten Theil der Musik, der Auletik wie der Kitharistik, wie sie in den öffentlichen Wettkämpfen geübt wird, zählt er zu den Schmeichelkünsten, indem sie nur darstellen, was den Zuschauern gefällt, ihrer Sinnlichkeit schmeichelt. Weil diese nachahmenden Künste aber damit nicht nur nicht nützen, sondern geradezu schaden, so verbannte er sie aus seinem idealen Staat. Diese Geringschätzung der Künstler, die vielfach bei ihm zu Tage tritt, hatte aber seinen Grund nur in dem hohen Begriff, den er selbst von der Schönheit sich machte und dem die Künste seiner Zeit nicht zu entsprechen vermochten. Er spricht geringschätzig von jenen, welche Stimmen und Farben, Gestalten und Alles, was aus solchen Bestandtheilen gebildet ist, lieben und bewundern, aber das Schöne selbst mit dem Gedanken zu schauen und liebend zu umfassen nicht vermögen. Die Rechenkunst, die Messkunst und Wägekunst nur sind für ihn sichere Fundamente der Kunst, und die Musik, obgleich sie auf mathematischer Basis beruht, wird »als zu sehr der Leitung des unsicheren Gefühls hingegeben«, der Zimmerkunst entgegengestellt.

Nur weil die bildende Kunst so wenig seinem Schönheitsideal entsprach, denkt er so klein von ihr. Im Gorgias (474,*d*) wird das Schöne als das Nützliche, oder als das Angenehme, oder als das, was Beides zusammen sei, bestimmt, so dass die Lust und das Gute als die beiden Bestandtheile des Schönen erscheinen. Weiterhin wird dann im Philebus (64,*e*) der Begriff des Schönen dahin fester gefasst, dass es in Mässigung und Ebenmässigkeit bestehe. Hieraus folgert er dann die innigste Gemeinschaft des Schönen und des Wahren. Bei der näheren Bezeichnung des Schönen kommt er auch auf Musik und zählt gewisse Töne zu dem an sich Schönen. Und so kommt er dann zu der Anschauung, dass, wenn auch die nachahmenden Künste wenig Anspruch auf Schönheit haben, sie dennoch zur Bildung des Sinnes für Schönheit beitragen können. Hierbei fasst der Philosoph den Begriff Musik weiter, als wir heute zu thun pflegen; unter den nachahmenden Künstlern, welche er im »Staate« anführt, fehlt der Tonkünstler, er nennt Dichter, Rhapsoden, Schauspieler, Chorsänger u. s. w. In anderen Stellen erscheint geradezu die Poesie als ein Element der Musik. Daneben gedenkt er dieser auch in der engeren Bedeutung des Wortes, wie im Gorgias, wo er von der Musik sagt, dass sie mit der Dichtung von Gesängen zu thun habe; dass ein Gesang aus Rede, Harmonie und Rhythmus bestehe und dass die Worte sangbar sein müssen und nur so einen Bestandtheil der Musik ausmachen können. Daher tadelt er auch ausdrücklich die Losreissung der Poesie von der Musik, eine Musik ohne Text, das blosse Cither- und Flötenspiel. Seine Ansichten über die Musik im Besonderen beschränken sich natürlicher Weise namentlich auf Harmonie und Rhythmus, Harmonie selbstverständlich nicht in unserem Sinne als Zusammenklang, sondern als das melodische Verhältniss der Töne zu einander. Er weist schon darauf hin, dass der Rhythmus nicht ausschliesslich der Musik angehört, sondern auch der Tanzkunst; dass er als die Regelung der Bewegung der Stimmen, als das geordnete Verhältniss des Schnellen und Langsamen an den Tönen, mit der Harmonie, welche in der Regelung der Stimmen hinsichtlich der Mischung hoher und tiefer Töne besteht, das Wesen der Tonkunst

bedingt«. Die Lust am Harmonischen und rhythmisch Geordneten ist nicht etwa nur eine durchaus unschädliche Lust, und nicht augenblickliche Ergötzung allein gewährt die Musik, sondern weit höhere Zwecke soll sie erreichen. Die Harmonie, sagt er im Timäus (47,*d*), ist nicht zu einer vernunftlosen Lust tauglich, sondern von den Musen gegeben, den in uns entstandenen unharmonischen Umlauf der Seele zu regeln, und der Rhythmus wiederum ist, wegen der des Maasses und der Anmuth entbehrenden inneren Beschaffenheit den Meisten von uns zum Helfer dagegen gegeben.

Von den Tonsystemen findet Plato nur zwei der Aufnahme werth, das Dorische und Phrygische. Das Jonische und Lydische erschienen ihm zu weichlich und schlaff, das Mixolydische zu traurig. Er klagt weiterhin über die charakterlose Vermischung der Darstellungsmittel verschiedener Wirkung, der Harmonien und Rhythmen von ganz anderer Bedeutung. Von dem Grundsatz ausgehend, dass Veränderungen in der Musik immer auch grosse politische Veränderungen zur Folge haben, müsse es des Staates eifrigstes Bestreben sein, dass gewisse Tänze und Gesänge eine religiöse Sanktion erhalten, und dass bei den einzelnen Festen Niemand sich unterfangen dürfe, andere als die vorgeschriebenen auszuführen. Unter keinen Umständen dürfe bei Aufnahme neuer Gesänge der rohe und wandelbare Geschmack der grossen Menge berücksichtigt werden. Die Ausbildung in der Musik soll das Behagen an allem Schönen und den Unwillen über alles Hässliche hervorrufen. Sie soll nach Plato zur Bändigung der sinnlichen Begierden zu Hülfe genommen werden, und deshalb muss nicht nur unter den Rhythmen und Harmonien, sondern auch unter den begleitenden Instrumenten gehörige Auswahl getroffen werden und in dem idealen Staate Plato's werden nur die Cither und Lyra und für die Hirten die Syrinx zur Begleitung zugelassen, die Flöte als vieltöniges Instrument wie die anderen vielsaitigen und vieltönigen einfach verbannt oder doch nur als Virtuosenleistungen unter gewissen Umständen zugelassen. So erscheint durch Plato bereits die Lehre des Aristoteles von der Reinigung der Leidenschaften durch Poesie und Musik vorbereitet.

Platone, Luigi, neapolitanischer Componist, geboren gegen 1760, wurde am Conservatorium la Pietà de Turchini ausgebildet. Hier folgen die Titel seiner aufgeführten Opern: 1) »*Amor non ha riguardi*« (Neapel, 1787); 2) »*Le Convulzioni*« (ibid., 1787); 3) »*Il Matrimonio per sorpresa*« (Rom, 1788); 4) »*Il Conte Lentichia*« (Neapel, 1788).

Plats, Brüder, zwei Hoboenvirtuosen, die in Spanien im 18. Jahrhundert geboren wurden. Sie liessen sich in Paris und anderen Orten mit Beifall hören. Der ältere veröffentlichte: »Sechs Duos für zwei Flöten«, op. 1. Manuscript blieben (s. Westphal's Catalog): »Sechs Concerte für Hoboe«; »drei Soli's für dasselbe Instrument«; »zwanzig Trios für zwei Hoboen und Bass«.

Platten, s. Piatti.

Platti, Johann, Hoboist und Violinist, geboren in Venedig in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, trat 1740 in die Kapelle des Fürstbischofs von Würzburg. Gedruckt wurden von seinen Compositionen: 1) »Sechs Claviersonaten«, op. 1 (Nürnberg, 1746); 2) »Sechs Clavierconcerte«, op. 2 (ebend.); 3) »Sechs Solos für die Flöte«, op. 3 (ebend.); 4) »Sechs Claviersonaten«, op. 4 (ebend.).

Platz, Gabriel, auch Plautz, Franziskanermönch, wurde in Bayern gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren und lebte im Kloster zu Aschaffenburg, wo er 1621 drucken liess: »*Flosculus vernalis sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariae* 3—8 *voc. cum B. G.*«, in 4°.

Plawenn, Leopold, oder Plauen, Benedictinermönch, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Kloster Zwifallen bei Ulm. Sein Gelübde hatte er in einem Kloster in Tirol abgelegt. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Sacrae Nymphae duplicium aquarum in Dei et divorum laudes* zu 3, 4, 5, 6 *vocibus et instrumentis animatae*« (Inspruck, 1659). Der dritte Theil

dieser Sammlung erschien in Kempten 1672; er enthält: »*Missae quatuor festivae, et quatuor exequiatae caeterae una cum choro vocali ad placitum*«. Der vierte Theil besteht aus Gesängen für drei, vier, fünf und sechs Stimmen mit Instrumenten; herausgegeben zu Ulm 1679.

Playford, John, Musikalienverleger in London und Musikschriftsteller. Er war 1613 geboren, hatte in London einen bedeutenden Verlag und wendete bei den Werken, die er herausgab, eine verbesserte Art Typen als die bis dahin gebräuchlichen an. Nebenher hatte er sich soviel Kenntnisse in der Musik erworben, dass er ein Lehrbuch herausgab, das von 1655 bis 1718 siebzehn Auflagen erlebte, obwohl Hawkins es nur für eine geschickte Zusammenstellung aus Morleys, Buttlers und anderen Schriften erklärt. Es führt den Titel: »*An Introduction to the Skill o Musik, in two books etc.*« Er war auch der Herausgeber einer Reihe von Kirchengesängen, namentlich einer Sammlung der in der englischen Sprache gebräuchlichen Psalmen und Hymnen: »*Whole Book op psalms, with the usual hymns and spiritual songs, composed in three parts*« (London, 1673, in 8°).

Plectron, *Plectrum*, Schlagfeder, hiess bei den Alten das Stäbchen von Elfenbein, Horn oder Metall, mit welchem die Saiten der Lyra, Kithara und der verwandten Instrumente angeschlagen wurden, um sie zum Klingen zu bringen. Dem entsprechend heisst auch der auf dem Daumen der rechten Hand sitzende Schlagring so, mit welchem die Citherspieler die Sangsaiten der Cither erklingen machen, und endlich auch das Stahlstäbchen, welches beim Triangel angewandt wird zur Erzeugung des Klanges.

Pleuritis, s. Wasserorgel.

Pleyel, Ignaz, Componist zahlreicher Instrumentalwerke, später Musikalienverleger in Paris. Er war in Ruppersthal, einem kleinen Dorfe einige Meilen von Wien, geboren. Sein Vater war dort Lehrer und er das vierundzwanzigste Kind desselben. Seine Mutter, die aus einer vornehmen Familie stammte und wegen dieser Heirat enterbt worden war, starb bei seiner Geburt. Sein Vater, der sich noch einmal verheiratete, erreichte ein Alter von 99 Jahren. I. Pl. erhielt frühzeitig Unterricht in der Musik und zeigte sich so veranlagt für diese Kunst, dass man ihn nach Wien schickte, wo er bis zum 15. Jahre bei Wanhall Clavierunterricht erhielt. Um diese Zeit, 1772, gewann er in dem Grafen Erdödy einen Gönner, der ihn zu Joseph Haydn brachte, dessen Schüler und Pensionär er fünf Jahre lang war. 1777 wurde er dann Kapellmeister des Grafen Erdödy, der ihm aber so gut gesinnt war, dass er ihm auch noch die Mittel zur Erfüllung seines Wunsches gewährte, Italien zu sehen. Hier lernte er Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, die Sänger Marchesi, Padone, die Sängerinnen Gabrielli, Pacchiarotti kennen, hörte auch Nardini, und die Eindrücke, die er durch diese Künstler empfing, veranlassten ihn, eine Oper »*Ifigenia*« zu schreiben, welche auch mit Erfolg gegeben wurde, obwohl sein eigentliches Feld die Instrumentalmusik war und blieb. Das Manuscript dieser Oper mit deutscher Uebersetzung befindet sich bei André in Offenbach. 1783 wurde er der Substitut des Kapellmeisters Richter an der Kathedrale zu Strassburg, dessen Stelle er nach dessen Tode ganz einnahm und von 1783 bis 1793 inne hatte. Während dieser Zeit lieferte er die meisten Compositionen, deren Zahl eine sehr grosse ist, und sein Ruf als Componist erreichte eine aussergewöhnliche Höhe. Alles, was aus seiner Feder floss, wurde ins Unendliche vervielfältigt; in Wien, Paris, Berlin, Leipzig, London und in Holland waren seine Compositionen so beliebt, dass man für den Moment gar keinen anderen Componisten zu kennen schien. Leider musste er es noch erleben, sich nach mehreren Decennien so vollständig vom Schauplatz verschwunden zu sehen, wie er ihn eine Zeit lang allein beherrscht hatte. Nachdem er seine Stelle in Strassburg aufgegeben hatte, folgte er einem Rufe nach London. Es fanden damals seit mehreren Jahren wöchentliche Concerte statt (*Professional Concert*), die von mehreren Künstlern und Liebhabern protegirt wurden.

1791 intendirte der Violinist Salomon 12 Abonnementsconcerte und um dem »*Professional Concert*« siegreiche Concurrenz zu bieten, berief er J. Haydn, welcher in jedem dieser Concerte eine neue Sinfonie dirigiren sollte. Dieser kam auch und der Erfolg ist bekannt genug. Die anderen Unternehmer, um auch ein Anziehungsmittel zu gewinnen, beriefen Pleyel, der hier der Concurrent seines ehemaligen Lehrers wurde und drei seiner Sinfonien mit wunderbarem Erfolge dirigirte. Eine glänzende Einnahme, die er hier hatte, und einige Ersparnisse gestatteten ihm, sich ein Besitzthum einige Meilen von Strassburg zu erwerben, wohin er sich, als er durch die Revolution sein Amt verlor, zurückzog. Man rangirte ihn aber unter die Aristokraten, und es passirte ihm, dass er während des Jahres 1793 siebenmal denuncirt wurde und zuletzt dem Tode nur durch die Flucht entgehen konnte. Als er nun, seine Familie zu sehen, sich zurückwagte und von den Municipalbeamten verhört worden war, verlangte man von ihm als Beweis seiner Gesinnung die Musik zu einer Art Drama, welches ein Septembermann verfasst hatte, zu setzen. Wohl oder übel musste er sich daran machen und nach sieben Tagen und sieben Nächten war das Werk fertig. Er hatte dabei sieben abgestimmte Glocken verwendet, die aus verschiedenen Kirchen entnommen, in der Kuppel der Kathedrale aufgehängt wurden. Der Accord, den diese Glocken beim Zusammenschlagen hervorbrachten, war so aussergewöhnlich, dass P. ohnmächtig wurde. Die Strassburger haben das Andenken an diese Aufführung bewahrt; das Manuscript der seltsamen Partitur befindet sich im Besitz der Familie des Componisten. Der Aufenthalt in dieser Provinz war ihm durch diese Ereignisse aber doch verleidet worden, weshalb er sein Eigenthum verkaufte und nach Paris übersiedelte. Hier kam ihm der Gedanke, den Vortheil seiner viel verlangten Sachen sich selber zuzuführen, und er errichtete eine Musikalienhandlung, zu der er später noch eine Pianofortefabrik gesellte. Beides gelangte zu Ansehen und zwar immer mehr und mehr, P. aber hat von dieser Zeit an nur wenig noch componirt. Er zog sich nach einem arbeitsvollen Leben in die Umgegend von Paris zurück, wo er glücklich lebte. Die letzten Jahre seines Lebens wurden in Folge der Julirevolution noch durch die Sorge um sein Vermögen getrübt. Er starb nach dreimonatlicher Krankheit am 14. November 1831. Ein Verzeichniss seiner Compositionen bei Fétis (»*Biogr. univ*«., B. 7, S. 78). Es sind darunter 29 Sinfonien, Septette, Sextette, Quintette, Quartette, Trios, Duos und Solostücke, Sonaten, der unzähligen Bearbeitungen und Arrangements nicht zu gedenken.

Pleyel, Camille, ältester Sohn des Vorigen, ist zu Strassburg 1792 geboren. Die erste Anleitung zur Musik erhielt er von seinem Vater, den späteren Clavierunterricht von Dussek; er lebte einige Zeit in London, und nach Paris zurückgekehrt übernahm er die Musikalienhandlung seines Vaters Ignaz Pleyel. 1824 associirte er sich mit Kalkbrenner für die Direktion der Clavierfabrik, die unter dieser Leitung hohen Ruf erhielt. Seine ersten Compositionen: »*Quatuor pour piano, violon, alto et basse*«, op. 3 (Paris, Pleyel); »*Trois trios pour piano, violon et violoncell*« (ibid.); »*Sonate pour piano et violon*«, op. 2, u. s. w. verrathen Talent, so dass er vielleicht, ohne Kaufmann zu sein, ein bedeutender Künstler geworden wäre. Er starb in Paris am 4. Mai 1855. Der Nachfolger dieser renommirten Firma ist August Wolff (s. d.).

Pleyel, Mad. Marie Felicité Denise, Gattin des Vorigen und eine der bedeutendsten Clavierspielerinnen, schon unter dem Namen »Mademoiselle Moke« bekannt. Sie ist in Paris, wo ihr Vater, ein Belgier, Professor war, geboren; ihre Mutter war eine Deutsche. Ihr Bruder, ein bekannter Gelehrter, wirkte als Professor an der Universität in Gent. Das ausserordentliche Talent, welches ihr innewohnte, liess sich schon früh bemerken, so dass es ihr auch an der angemessenen Führung nicht gefehlt hat. Ihr erster Lehrer war Jaque Herz, später traten Moscheles und Kalkbrenner an seine Stelle. Mit 15 Jahren war sie eigentlich schon eine Pianistin von Ruf; sie genügte sich aber selbst noch

nicht. Nach ihrer Verheiratung benutzte sie die Rathschläge ihres Gatten, der selbst vorzüglicher Clavierspieler war und den delikatesten Geschmack besass, auch von Thalberg lernte sie, allerdings nur, indem sie ihn hörte. Gerade dieser Spieler veranlasste sie zu dem Entschluss, erneuerte energische Studien vorzunehmen. Sie hatte um diese Zeit in Petersburg und Deutschland mit dem grössten Beifall gespielt. In Leipzig, wo Mendelssohn das Orchester dirigirte, gab er selbst das Zeichen des Beifalls. In Wien konnte sie es unternehmen zu concertiren zu einer Zeit, wo Liszt eben noch nie dagewesene Triumphe feierte. Der Eindruck, den ihr Spiel machte, war durchaus bedeutend, welches der Heros des Clavierspiels auch empfunden haben muss, denn er führte Mad. Pleyel an das Piano und wendete ihr die Blätter um. Nichtsdestoweniger zog sie sich auf mehrere Jahre nach Brüssel zurück, wo ihre Mutter lebte, um sich den eifrigsten Studien hinzugeben. Als sie ihr Ziel glaubte erreicht zu haben, kehrte sie nach Paris zurück und trat 1845 in einer Soirée im Saale des Pianofortefabrikanten Pape wieder vor das Publikum, welches aus den ersten Künstlern von Paris, Auber an der Spitze, bestand. Ihr seelenvolles Spiel übte eine wahrhaft magische Gewalt aus. Man drängte sie, sich der Oeffentlichkeit mehr zuzuwenden, worauf sie zwei Concerte im italienischen Theater gab, das dritte wurde durch Familienverhältnisse verhindert. Der Erfolg war unbeschreiblich, ganz ebenso in London, wohin sie 1846 ging. Zwei Jahre später wurde sie als Lehrerin am Conservatorium in Brüssel angestellt, und da ihre Schule ebenso vortrefflich war, wie ihr Spiel, so kann man behaupten, dass die gute Art in Belgien Clavierspieler zu bilden, noch auf ihren Einfluss zurückzuführen ist.

Plica (lat.), franz.: *Plique*, wörtlich: Falte, eine alte Gesangsmanier, für welche schon in der Neumenschrift ein Zeichen vorhanden war: ⌣. Nach allgemeiner, ziemlich beglaubigter, Annahme war es ein Vor- oder Nachschlag, aus langer und kurzer Note bestehend. Darauf deutet auch die Erklärung, welche Franco von Cöln giebt (Gerbert »Script.« III, 6): »*Plica est nota divisionis ejusdem toni in gravem et acutum*«; ebenso wie die von Joannes de Muris (ibid. 202): »*Plica dicitur a plicando, et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem*«. Bei der Mensuralnotenschrift wurde sie durch einen der betreffenden Note beigegebenen Strich oder ein Häkchen angedeutet. Hieraus wohl ist erklärlich, dass Franco von Cöln die Bezeichnung *Plica* auch gleichbedeutend mit *Cauda:* der Schwanz oder Strich an der Note gebraucht.

Plinius, Cajus Plinius Secundus, zum Unterschiede von seinem Neffen major genannt, ist wahrscheinlich zu Novumcomum und nicht in Verona 23 n. Chr. geboren. Seine Studien machte er wahrscheinlich in Rom; wurde dann Befehlshaber bei der Reiterei in Germanien. 52 war er wieder in Rom, 67 als Prokuratur in Hispanien, zuletzt Befehlshaber der bei Misenum stationirten Flotte und hier fand er bei dem im J. 79 erfolgten Ausbruche des Vesuvs seinen Tod. Von seiner rastlosen Thätigkeit geben namentlich seine Schriften Zeugniss, die ihm den Ruf bei den Zeitgenossen brachten: *suae aetatis doctissimis* zu sein. Er war auf den verschiedensten Gebieten schriftstellerisch thätig. Kriegswissenschaft, Geschichte, Rhethorik und Grammatik zog er in den Bereich seiner Thätigkeit. In seiner »*Historia mundi*«, nach Art einer Encyklopädie zusammengestellt, giebt er auch Nachrichten über Musik und Musik-Instrumente.

Plitt, Agathe, talentvolle Pianistin und Componistin, geboren zu Thorn 1831. Im J. 1847 kam sie nach Berlin und erregte durch ihre musikalische Begabung allgemeinste Aufmerksamkeit, so dass die Königin Elisabeth ihr die Mittel für ihre weitere Ausbildung gewährte. Seit dem J. 1852 unternahm sie, von Berlin aus, das sie zu ihrem bleibenden Wohnsitz wählte, mehrfach Concertreisen mit dem günstigsten Erfolg. In mehreren Heften Liedern, die sie veröffentlichte, documentirt sie auch ein hübsches Compositionstalent. Auch grössere Werke: Psalme, Motetten und Cantaten hat sie componirt, die sie auch

selbst in den zahlreichen von ihr veranstalteten Wohlthätigkeitsconcerten ausführt. Frl. P. ist auch als Lehrerin allgemein geschätzt und beliebt.

Plockflöte, Plock- oder Bockflöte oder -pfeife (s. Flöte a bec).

Ploke, s. Nessus.

Plutarch, griechischer Schriftsteller, geboren zu Chaironeia in Boeotien, machte, nachdem er seine Studien in Athen vollendet hatte, grössere Reisen, wurde in Rom von Trajan mit der Würde eines Consul betraut. Hadrian machte ihn dann zum Prokurator von Griechenland und in seiner Vaterstadt verwaltete er das Amt eines Archon und führte die Leitung der Feste des Apollon Pythios. Er starb um 120 n. Chr. Unter seinen Schriften, von denen namentlich die Biographien eine Reihe Lebensbeschreibungen der hervorragendsten Römer und Griechen zu nennen sind, befindet sich auch eine Abhandlung über die Musik, die in neuester Zeit von dem trefflichen Kenner griechischer Musik und Dichtkunst, Rudolph Westphal neu herausgegeben und commentirt ist (Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1865). Westphal sagt hierüber (pag. 12: Inhalt und Quellen): »Dem Inhalt nach lässt sich die Schrift des Plutarch am besten durch folgenden Titel bezeichnen:

> »Ueber die archaische und klassische Periode der griechischen Musik. Excerpte aus den Werken des Heraclides, Ponticus, Aristoxenus u. A., zusammengestellt zu zwei Vorträgen über Musik, angeblich gehalten von dem Musiker Lysias und dem Philosophen Soterichus im Hause von Plutarchs, Lehrer Onesikrates zu Chaeronea am zweiten Tage des Saturnalienfestes«.

Sie ist nicht schlechthin eine Darstellung einer Geschichte der griechischen Musik, sondern das specielle Ziel, das sich der compilirende Verfasser gestellt hat, geht darauf hinaus, eine Darstellung der älteren griechischen Musik etwa bis in die Zeit des peloponnesischen Krieges zu geben, im Gegensatze zu der darauf folgenden, mit Thimotheus und Philoxenus beginnenden Musikepoche, welche letztere nur in sofern herbeigezogen wird, als es sich darum handelt, die Vortrefflichkeit jener älteren Musik vor der neuern hervorzuheben. Von diesem Gesichtspunkt aufgefasst, bilden die einzelnen Partien des Buches eine unter sich zusammenhängende Einheit; selbst das scheinbar Ungehörige, was die zusammenhängenden Fäden des Buches zu zerschneiden scheint, findet unter Festhaltung jenes Standpunkts schliesslich dennoch seine Erledigung.

Pneumatischer Hebel und pneumatische Maschine. Von pneumatischen Hebeln giebt es zwei Arten. Die erste Art — durch den Orgelbauer Backer erfunden — ist eine Vermittelung zwischen dem Tastendruck und dem Widerstand der Ventile, und dient diese Mechanik, welche zwischen den Tasten und den Ventilen der Windlade eingeschoben wird, dazu: die direkte Wirkung des Luftdrucks auf die Ventile aufzuheben, mindestens aber unschädlich zu machen. Dieser Hebel ist ein 22 Cent. langer und 4 Cent. breiter geschlossener Windkasten, dessen Oberplatte beweglich und durch einströmende comprimirte Luft hochgeschnellt werden kann. An der Unterplatte dieses Kastens befindet sich abermals ein 8 Cent. langer und 6 Cent. breiter Kasten, welcher im Innern eine kleine Windlade bildet; denn er enthält eine Ventilfeder, ein Ventil, eine Ventilöffnung, einen Anhängedraht. Letzterer steht mit der Taste in direkter Verbindung, so dass, sobald die Taste niedergedrückt wird, das Ventil sich abhebt, die im Windkasten befindliche Luft durch die Ventilöffnung in den oberen Windkasten strömt und in Folge dessen die bewegliche Oberplatte des oberen Windkastens in die Höhe schnellt. Diese Oberplatte steht vermittelst Anhängedrähte u. s. w. in direkter Verbindung mit einem Ventil der Windlade, so dass beim Emporschnellen der Oberplatte das Ventil der grossen Windlade sich von selbst aufzieht. Jede Taste erhält einen also hergestellten Hebel; mithin verlangt ein Manual mit 54 Tasten 54 Hebel. Diese 54 zusammengestellten Hebel bilden nun die pneumatische Maschine. — Es erhalten diese Hebel den nöthigen Wind entweder aus dem allgemeinen Gebläse, oder aus dem Reservoir des Magazin-

balges, oder aber aus einem eigens für die pneumatische Maschine vorhandenen Balg. Ein Windkanal geht durch sämmtliche unteren Kasten der pneumatischen Hebel, und führt derselbe den Hebeln den Wind zu. Die pneumatische Maschine macht es möglich, dass die Spielart einer noch so grossen Orgel selbst bei gekoppelten Manualen eine äusserst leichte wird.

Die zweite Art des pneumatischen Hebels ist anders construirt als die des eben beschriebenen; dieselbe hat den Zweck, die Register ohne Hülfe des Spielers allein aufzuziehen oder abzustossen. Dieser zweite Hebel besteht aus zwei kleinen Keilbälgen von 50 Cent. Länge, 6 Cent. Breite und 10 Cent. Aufgang; dieselben sind mit der einen Platte an einen engen Canal befestigt. In diesen Canal strömt die Luft aus dem Hauptcanal der Orgel ein. An dem oberen Ende dieses engen Canals befindet sich eine leicht verschiebbare Mechanik. Wird dieselbe vorwärts geschoben, öffnet sich das Ventil des einen Balges, die comprimirte Luft dringt sofort in denselben ein und treibt die Oberplatte des Balges mit Vehemenz nach oben, so dass der an der Oberplatte befestigte Registerzug aufgestossen wird. Wird die Mechanik rückwärts geschoben, so öffnet sich das Ventil des zweiten Balges. Die Luft strömt nun in den zweiten Balg, dessen Oberplatte — ebenfalls mit dem Registerzug verbunden — sofort nach der entgegengesetzten Seite aufliegt und in Folge dessen den Registerzug einstösst. — Ich habe vielfach mit solchen Hebeln Experimente angestellt. So hatte z. B. ein mir vom Orgelbaumeister Mehmel aus Stralsund gesandter Hebel eine solche Kraft, dass er bei einem Orgelwinde von 32° mit Leichtigkeit 4 Pfd. hob; diese Kraft genügt, um selbst schwerfällige Registerzüge zu ziehen. Durch die Erfindung dieses Registerhebels ist es möglich geworden 1) die prächtigen Collectivzüge, 2) das gewaltige Crescendo (s. Geschichte der Orgel) herzustellen. — Vermittelst einer Welle, durch den Fusstritt des Organisten in Bewegung gesetzt, wird die Mechanik an den Registerhebeln gegeleitet, so dass die Register ohne Hülfe des Organisten in der Weise hervorspringen können, dass das Orgelwerk vom leisesten Piano allmälig zum grössten Forte übergehen kann. Dieser Hebel ist eine direkte Erfindung der Neuzeit und zeugt von dem bedeutenden Fortschritt, den die Orgelbaukunst im 19. Jahrhundert gethan hat.

Pneumatische Orgel, s. Windorgel.

Po, die vierte der Graun'schen Silben bei dem Solfeggiren, der Damenisation.

Pochette, *Poche, Poectta,* Taschengeige, eine kleine Geige, nicht grösser, als dass sie die Tanzmeister in der, allerdings etwas geräumigen Tasche ihres Frackes tragen konnten. Sie hatte in der Regel nur drei in Quinten gestimmte Saiten und stand eine Quart höher als die gewöhnliche Geige.

Pochettino, ein wenig, etwas.

Pochissimo, sehr wenig.

Poco oder auch *un poco* (ital.), ein wenig, etwas; ein zu näherer Bestimmung verschiedener Kunstausdrücke verwendetes Beiwort:

Poco a poco (abgekürzt *p. a. p.*), nach und nach, allmälig.

Poco a poco accelerando (abgekürzt *p. a. p. accel.*), nach und nach, etwas beschleunigen im Tempo.

Poco a poco crescendo il forte (abgekürzt *p. a. p. cresc. il f.*) nach und nach an Stärke zunehmen bis zu der Stelle, an der *forte* steht.

Poco Allegro, etwas munter, bewegt.

Poco forte (abgekürzt *pf.*), etwas stark.

Poco lento, ein wenig langsamer.

Poco meno Allo, etwas weniger rasch.

Poco piano, etwas schwach.

Poco più, etwas mehr.

Poco più lento, etwas langsamer.

Podbielsky, Christian Wilhelm, geboren 1740 in Königsberg, war

Organist der Hauptkirche in dieser Stadt und starb daselbst den 3. Jan. 1792. Er war ein ausgezeichneter Orgelspieler. Gedruckt wurde von ihm: »Sechs Sonaten für Clavier« (Riga, 1780; 2. Ausg. Leipzig, 1784); »Sechs Sonaten für Clavier« (Riga, 1783) u. s. w.

Podio, Guglielmo de, spanischer Geistlicher, lebte am Ende des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Valencia. Er hat ein Werk hinterlassen, welches das älteste derartige gedruckte in Spanien sein dürfte, weshalb es hier angeführt ist: »*Guillelmo de Podio presbytero commentariorum musices ad reverendissimum et illustrissimum Alphonsum de Aragonia episcopum incipit prologus*«.

Poel, Benedictinermönch des Klosters von Neustadt am Main, verfasste Claviersonaten: »*Objectum pinnarum tactilium; sive sonatae sex pro clav.*« (Nürnberg, 1746, in fol.).

Poelchau, Georg, wurde am 5. Juli 1773 in Cremon in Liefland geboren, verliess unter der Regierung Kaiser Paul I. Russland und liess sich in Hamburg nieder, wo er den Umgang mit Klopstock genoss. Durch den Ankauf der hinterlassenen Musikalien Ph. Em. Bach's legte er den Grund zu der grossen Musikalien-Sammlung, welche er in einer Reihe von Jahren zusammenbrachte. Jener Nachlass Ph. E. Bach's war namentlich werthvoll durch viele Autographen Sebastian Bach's und anderer Mitglieder der Familie. 1813 siedelte P. nach Berlin über; als Mitglied der Singakademie übernahm er 1833 die Oberaufsicht über die Bibliothek derselben. Im Auftrage des damaligen Kronprinzen (Friedrich Wilhelm IV.) stellte er Nachforschungen auf den königl. Schlössern nach Compositionen Friedrich's d. Gr. an und es gelang ihm 120 aufzufinden. Er starb am 12. Aug. 1836. Seine Musikalien- und Büchersammlung, die er fortwährend vermehrt hatte, wurde von der königl. Bibliothek und der Singakademie angekauft.

Poencet, Henri, bedeutender Cellist, Direktor des Conservatoriums in Dijon, starb 1873.

Poglietti, Alessandro, von 1661—1683 kaiserl. Hoforganist in Wien, war, nach der Darstellung Emil Naumann's (»Neue Berliner Musikzeitung«, Jahrgang 29, 1875, No. 36), der mehrere seiner Compositionen auffand, ein bedeutender Contrapunktist, ein würdiger Vorläufer Joh. Seb. Bach's.

Pohl, Karl Ferdinand, Sohn des im J. 1869 verstorbenen grossherzogl. hessischen Kammermusikus C. F. Pohl und von mütterlicher Seite ein Enkel des im J. 1823 zu Berlin verstorbenen Kapellmeisters Anton Beczwarzowsky, wurde am 6. Septbr. 1819 zu Darmstadt geboren. Mancherlei Hindernisse bekämpfend, war er erst in vorgerückten Jahren in der Lage, seinen Wunsch, den Musikerberuf zu wählen, in Ausführung zu bringen. In Wien, wo er seit 1841 seinen bleibenden Aufenthalt nahm, bildete er sich unter der Leitung des Hoforganisten Simon Sechter für sein Fach aus und wurde im J. 1849 zum Organisten an der neu erbauten protestantischen Kirche in der Vorstadt Gumpendorf ernannt, welche Stelle er 1855 körperlicher Leiden halber wieder niederlegte. In den Jahren 1863 bis 1866 lebte er in London, wo er, wie vordem in Wien, Musikunterricht ertheilte. Durch seine Nachforschungen im *British Museum* über Mozart's und Haydn's Aufenthalt in London, wurde Otto Jahn auf ihn aufmerksam, der ihm rieth, die Resultate seiner Arbeit durch den Druck zu veröffentlichen. Seine hierdurch angefachte Hinneigung zu musikalisch-literarischer Beschäftigung fand bald den geeigneten Boden durch seine, zunächst durch den kaiserl. Rath Ritter von Köchel angeregte und von Otto Jahn, von Karajan, Präsident der Akademie der Wissenschaften, und Sechter befürwortete und im Jan. 1866 erfolgte Ernennung zum Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde und des Conservatoriums in Wien, welche Stelle er noch heute bekleidet. Seine literarische Thätigkeit leitete eine kleine Broschüre ein: »Zur Geschichte der Glas-Harmonica« (Wien, in Commission bei Gerold, 1862). Die Vertrautheit mit diesem Instrumente war auch Pohl's Vater und Grossvater eigen; ersterer machte viele Kunstreisen

und wird als einer der besten Virtuosen auf der Harmonika genannt; letzterer, aus Kreibitz in Böhmen gebürtig, war einer der ersten Erbauer dieses Instruments. Es erschienen ferner von P.: »Mozart und Haydn in London«, 2 Bde. (Wien, bei Gerold, 1867); »Die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Conservatorium in Wien« (Wien, bei Braumüller, 1871); »Denkschrift aus Anlass des 100jährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät in Wien«, jetziger Haydn-Verein (Wien, in Comm. bei Gerold, 1871); »Joseph Haydn«, Bd. I, erste Abth. (Berlin, bei A. Sacco Nachfolger, 1875). Die Ergänzung dieses Werkes, das Pohl in Folge einer direkten Aufforderung Otto Jahn's unternahm, ist in Arbeit und auch ein chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Werke J. Haydn's ist in Vorbereitung.

Pohlenz, Christian August, ist am 3. Juli 1790 in Saalgast in der Niederlausitz geboren. Als Organist an der Thomaskirche und Direktor der Gewandhausconcerte in Leipzig erwarb er sich vielfach Verdienste um die Musikpflege in dieser Stadt, namentlich durch seinen Gesangunterricht. 1835 übernahm Mendelssohn die Leitung der Gewandhausconcerte und P. behielt die Direktion der Sing-Akademie bis an seinen Tod, der 1843 am 10. März erfolgte. Von Pohlenz' Compositionen sind mehrere Lieder volksthümlich geworden: »Auf Matrosen die Anker gelichtet«, »Der kleine Tambour Veit«, »A b c d, wenn ich dich seh«.

Poi (ital.), hierauf, sodann.

Poi a poi = nach und nach.

Poi a poi due, tre corde = nach und nach zwei, drei Saiten.

Poi segue, hierauf folgt.

Poi seguente, hierauf folgend.

Point allongè, Strich über einer Note.

Point d'orgue, *Point de repos*, heisst bei den Franzosen der Orgelpunkt, die Fermate und die Cadenz.

Point final, Schlussfermate.

Point sur tête, Punkt über die Note.

Poise, Ferdinand, Componist, geboren zu Nimes den 4. Juni 1829, kam jung nach Paris, trat 1850 ins Conservatorium und wurde daselbst ein Schüler Adams. Er hat eine Anzahl kleiner Opern componirt, worunter einige mehr als hundertmal gegeben wurden, wie: »*Bon soir voisin*« (1853) und »*Les charmants*« (1855).

Poisot, Charles Emile, Componist und Schriftsteller, wurde am 8. Juli 1822 in Dijon geboren. Er studirte in seiner Vaterstadt bei Senart, einem Schüler Liszt's, das Clavierspiel. Als er 1834 nach Paris gekommen war, suchte er den Unterricht der besten Lehrer wie Adam, Stamati, Thalberg, Leborne und wurde auch Schüler Halévy's, dessen Unterweisung er vier Jahre lang genoss. Die Früchte desselben waren drei einaktige Opern: »*Le paysan*«, »*Le Coin du feu*« und »*Les Terreurs*«. Mehrere Instrumentalcompositionen und zwei Schriften: 1) »*Essai sur les musiciens bourguignons, comprenant une esquisse historique sur les differentes transformation de l'art musical en France, du neuvième au dix neuvième siècle*« (Dijon, Lamarche & Drouelle); 2) »*Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*« (Paris, E. Dentu, 1860, in 12°, 384 S.) sind gedruckt.

Poissl, Joh. Nep. Freiherr **von,** war Intendant der Hofmusik in München, Kammerherr, Comthur u. s. w. Er ist am 15. Febr. 1783 zu Haukenzell in Baiern geboren, wandte sich früh dem Studium der Musik zu und bereits 1806 kam eine Oper von ihm: »Die Opernprobe« zur Aufführung; ihr folgten noch eine Reihe anderer. Von 1824—1833 war er Intendant des Hoftheaters in München, bis von Küstner an seine Stelle trat. Ausser einem Oratorium: »Der Erntetag« und zwölf Opern: »*Antigonus*«, »*Ottaviano*«, »*Aucassin* und *Nicollette*«, »*Athalia*«, »*Nittetis*« u. s. w., componirte er auch Kirchenmusik: ein 8stimmiges

Stabat mater, ein 8stimmiges und ein 6stimmiges *Miserere*, den 95. Psalm für 4 Solostimmen und Chor u. A.

Poisson, P. Nicolas Joseph, ein Priester des Oratorienordens, war zu Paris 1637 oder nach anderen Angaben zu Vendôme geboren. Seine Parteinahme für die Philosophie des Descartes zog ihm Verdriesslichkeiten zu. Nach Nevers verbannt, wurde er Vicar des dortigen Erzbischofs, zog sich aber nach dessen Tode nach Lyon zurück, wo er am 3. Mai 1710 starb. Man hat von ihm: »*Le Traité de la mécanique de Descartes, suivi de l'abrégé de la musique du même auteur, traduit du latin en français, avec des eclaircissements et des notes*« (Paris, 1668, in 4°).

Poisson, Abbé Léonard, geboren 1695, war Pfarrer in Marchangis, in der Diöcese Sens und starb am 10. März 1753. Man verdankt ihm ein gutes Buch, welches, nebst dem des Jumilhac und Leboeuf, zu den besten gehört, die in Frankreich über den Kirchengesang veröffentlicht wurden. Der Titel lautet: »*Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes etc.*« (Paris, Lottin, 1750; ein Theil in 8°, 419 S.).

Poisson, Prediger in Bardouville, in der Diöcese Rouen, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gab gleichfalls ein Buch über den Kirchengesang heraus: »*Nouvelle methode pour apprendre le plain-chant*« (Rouen, 1789).

Poisson, Simeon Denis, ausgezeichneter Mathematiker, wurde zu Pithiviers am 21. Juni 1781 geboren. In mehreren seiner unten angeführten Schriften sind Gegenstände, die zum Gebiete der Musik gehören, abgehandelt. 1) »*Traité de mécanique*« (Paris, 1833); 2) »*Mémoire sur la theorie du son*« (*Journal de l'école polytechnique*); 3) »*Sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques et sur la théorie des instruments à vent*«; 4) »*Sur la vitesse du son*« (*Connaissanse les temps*, 1846).

Poitiers, Guillem Graf **von,** der bekannteste, halb volks-, halb kunstmässige Troubadour. »Er war, sagt die provencalische Lebensbeschreibung von ihm, einer der artigsten Männer der Welt, und einer der grössten Verführer der Frauen, ein Ritter gut in Waffen und voll von Liebeshändeln. Er verstand sich wohl auch auf das Dichten und Singen und durchstreifte lange Zeit die Welt, um Frauen zu verführen. Er hatte einen Sohn, der die Herzogin der Normandie zur Frau nahm und von dieser eine Enkelin, welche des englischen Königs Heinrich Gemahlin wurde, die Mutter des jungen Königs und des Herrn Richard und des Grafen Jaufre von Bretagne«. An dem unglücklichen Kreuzzug 1101 nahm er mehr gezwungen als freiwillig Theil und entrann nur mit Mühe dem Tode. Seine Gedichte sind 1850 von Keller und Holland veröffentlicht, es sind ihrer zehn; ein elftes befindet sich in dem Werke des Grafen Galvani: »*Fiore di storia letteraria e cavalleresca della Occitania*«.

Pokorny. Als der älteste Tonkünstler dieses Namens, die sämmtlich aus Böhmen stammen, wird Franz Xaver P. genannt, welcher im J. 1729 in Böhmen geboren wurde. Er scheint schon früh nach Regensburg gekommen zu sein, wo er sich vornehmlich unter der Leitung des Kapellmeisters Riegel zu einem tüchtigen Violinspieler ausbildete. Später trat er in die Dienste des Fürsten von Oettingen-Wallenstein und dann in die fürstl. Taxis'sche Kapelle zu Regensburg. Hier starb er im J. 1794. Er soll auch mancherlei Gutes an Messen, Violinconcerten, Sinfonien componirt haben, wovon aber nur Weniges gedruckt worden zu sein scheint. — Von seinen Kindern sind zwei in der Künstlerwelt bekannt geworden. Sein Sohn Franz Joseph P., geboren zu Regensburg 1760, war gleichfalls Mitglied der Thurn- und Taxis'schen Kapelle zu Regensburg, wo er auch im Laufe des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts gestorben sein muss. Er hat sich als Componist von Sinfonien und Clavierconcerten einen geachteten Namen erworben, in weiteren Kreisen aber namentlich durch eine Cantate bekannt gemacht, welche dem »unsterblichen Erzherzog Karl, dem Retter Deutschland« (1798) gewidmet war und damals viel Aufsehen

machte. Grösseres Aufsehen noch erregte seine Schwester Beate P., eine Virtuosin auf dem Waldhorn, die schon dieser Seltenheit wegen genannt zu werden verdient. Der Vater reiste mit ihr 1779 sogar nach Paris, wo sie sich 1780 im *Concert spirituel* mit einem Concert von Punto hören liess und grossen Beifall erntete. Sie muss später wohl der Kunst entsagt haben, denn weitere Nachrichten von ihr sind nicht bekannt geworden.

Die beiden folgenden Tonkünstler des Namens Pokorny scheinen mit den vorstehenden nicht verwandt gewesen zu sein.

Gotthard P. wurde am 16. Novbr. 1733 in Böhmischbrod geboren und erhielt seinen Unterricht von dem Schulrektor seines Geburtsortes, Wenzel Wrobeck, unter dessen Leitung er sich zu einem tüchtigen Violin- und Orgelspieler ausbildete. Eine Zeit lang fungirte er selbst als Schulcollege, bis er nach Brünn übersiedelte, wo er bald als Musiklehrer gesucht war und 1760 die Stelle eines Kapellmeisters an der Peterskirche erhielt. Als solcher starb er am 4. Aug. 1802. Von seinen vielen Compositionen werden vornehmlich Messen, Litaneien, Vespern und andere Kirchenstücke gerühmt, die wohl meist amtliche Gelegenheitscompositionen gewesen sein mögen; aber auch einige Concerte für Violine und Clavier sind bekannt geworden, die den tüchtigen und durchgebildeten Musiker verrathen. Als ausübender Musiker hat er sich namentlich in Gesellschaft mit einer Tochter hören lassen, der zu Liebe er selbst bis in's höhere Alter hinein fleissig studirte und mit der er concertirend vielen Beifall erntete. Selbst Mozart, vor dem sie sich hören liessen, munterte sie zu Concertreisen auf, doch scheint daraus nichts geworden zu sein. Auch hat man nach dem Tode des Vaters von der talentvollen Tochter nichts mehr gehört. Stephan P. lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Mönch und Organist in dem Augustinerkloster zu Wien. Er genoss als Orgelspieler eines bedeutenden Rufes, soll auch manches Gute im geistlichen Stile componirt haben. Man weiss von ihm nichts Näheres weiter, als dass er zu Chrudim in Böhmen geboren worden ist, seine wissenschaftliche Bildung auf dem Gymnasium zu Deutschbrod erhalten hat, wo er sich auch schon als Sänger in der Augustinerkirche hervorthat; dass er endlich nach Prag ging und dort unter Cajetan Mara, Chorregenten an Sanct Wenzel, Musik studirte. Schon in Prag wurde sein Orgelspiel berühmt, bis er dann in den Orden eintrat und 1780 als Organist in das Augustinerkloster nach Wien berufen wurde. Hier muss er in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts gestorben sein.

Polacca, polnischer Tanz, *a la polacca*, nach Art der Polonaise (s.d.).

Polani, Jérome, Componist der venetianischen Schule, geboren in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, oder Anfang des 18. Er war in seiner Jugend Chorknabe und später Sopransänger. Von seinen Opern sind die folgenden in Venedig aufgeführt: 1) »*Prassitele in Gnido*«, 1700; 2) »*La Vendetta disarmata d'all Amore*«, 1704; 3) »*Creso tolto alle fiamme*«, 1705; 4) »*Rosilda*«, 1707; 5) »*Vindice la pazzia della vendetta*«, 1707; 6) »*La virtù trionfante di amore vendicativo*«, 1708; 8) »*Berengario Re d'Italia*«, 1710; 9) »*Chi la fà l'aspetta*« 1717.

Policreto, Gioseffo, Componist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Ferrara, componirte dreistimmige neapolitanische Gesänge und gab diese nebst Compositionen von Hyronimus Tast und Anselme de Pérouse in sechs Büchern heraus: »*Il libro delle napoletane a tre voci di Gioseffo Policreto e d'altri eccellentissimi musici, con alcune canzoni alla Ferrarese del medesimo a quattro voci*« (Venedig, 1571, in 8°).

Polidori, Ortensio, Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, geboren zu Camerino im Kirchenstaat, war um 1621 Kapellmeister in Fermo, später übte er dieselben Funktionen in Chieti im Königreich Neapel und in Pesaro. Man kennt von seinen Compositionen: 1) »Messen *a 5 e 8 voci, con ripiene e 2 violini*« (Venedig, 1631); 2) »*Salmi a cinque voci concertati*«, op. 12 (Venedig, Aless. Vincenti, 1644, in 4°); 3) »*Motetti a voce sola e a duoi*«, op. 14 (ibid.

1637, in 4°); 4) »*Missa a cinque e otto voci concertati con 2 violini ad libit.*«, op. 14 (ibid., 1639, in 4°); 5) »*Salmi concertati a 3 e 5 voci, lib. 2 con stromenti*«, op. 15 (ibid. 1641, in 4°); 7) »*Salmi concertati a 8 voci in 2 chori, parte concertati e parte ripieni, lib. 2*« (ibid. 1646, in 4°). Ausserdem eine Sammlung fünfstimmiger Motetten: »*Quinto libro de motetti a due, tre, quattro e cinque voci di Hortensio Polidori da Camerino etc.*« (Venetia, app. Bart. Magni, 1621, in 4°).

Polifono *(Polyphonon)*, ein von Catterino Catterini zu Monfelice 1833 erfundenes Instrument, dessen Ton Clarinett- und Fagottcharakter hat und aus einem in den anderen übergehen kann. Es besteht aus zwei parallel laufenden unten vereinigten Röhren, deren eine oben mit einem kleinen, mit dem Fagott-*S* versehenen Röhrchen endigt, während die andere trichterförmig wie das Horn ausläuft. Das Instrument hatte vorn neun Klappen und zwei offene Tonlöcher, hinten fünf Klappen und ein Loch.

Poligny, Louis, Graf **von,** genannt Vogel, war, obwohl nur Dilettant, doch ein ausgezeichneter Flötenbläser; geboren in der Franche Comté um 1770, erhielt er in den Revolutionskriegen 17 schwere Wunden, in Folge deren er für invalid erklärt wurde. Er ging nunmehr auf Reisen und trat unter dem Namen Vogel als Fecht- und Tanzmeister auf und dann bis 1812 als vielbewunderter Flötenvirtuos, der namentlich durch seine Doppeltöne Staunen und Bewunderung erregte. Er hat auch für sein Instrument componirt: Concerte, Duos, Variationen u. s. w.

Politien, Angelo, auch Politiano, war am 14. Juli 1454 zu Monte-Pulciano oder Paliziano im Toskanischen geboren, und nannte sich nach seinem Geburtsort und nicht Ambrogini, wie sein Vater hiess. Er war in mehreren Künsten und in den Wissenschaften bewandert, und stand deshalb am Hofe von Medicis in grosser Gunst. Er starb zu Florenz am 24. Septbr. 1494. Die laurentinische Bibliothek lieferte ihm Material zu interessanten Notizen über Gegenstände des Alterthums, welche er unter dem Titel »*Miscellanea*« (Florenz, 1489) herausgab. In einer anderen Schrift: »*Panepistemon, seu omnium scientiarum liberalium et mechanicarum descriptio*« (Florenz, 1532, in 8°) befindet sich eine Abhandlung: »*Musica naturali, mundana et artificiali*«.

Polko, Elise, geb. Vogel, Tochter des hochverdienten Leipziger Schuldirektors Dr. Vogel und Schwester des berühmten Afrikareisenden Eduard Vogel, ist am 31. Jan. 1831 in Leipzig geboren. Ihre schöne Stimme und reiche Begabung erregten das lebhafteste Interesse Mendelssohn's, auf dessen Rath sie nach Paris ging, um sich unter Garcia's Leitung zur Sängerin auszubilden. Ihr Plan, zur Bühne zu gehen, wurde durch Familienverhältnisse verhindert, sie verheiratete sich mit dem höheren Eisenbahnbeamten Polko; dadurch wurde sie der Künstlerlaufbahn, nicht aber auch der Kunst entrückt. In das Stillleben kleinerer Städte (Duisburg, Minden, Wetzlar) geführt, fand ihr reger Geist Erhebung und Genuss in künstlerischen Erzeugnissen. Sie bildete sich in der Stille ihres Hauses zu einer trefflichen Liedersängerin aus, die in ihrer Eigenart und tiefen leidenschaftlichen Innerlichkeit bis zur Stunde sich überall die Herzen gewinnt. Die Stimme, vorzüglich geschult durch deutsche und italienische Meister, ist ein tiefer Mezzosopran. Staatsrath von Grimm äusserte sich über ihren Gesang in einer Nummer von »Ueber Land und Meer«, dass er seit der Lind und Sonntag nie Jemand so schön habe Lieder singen hören, als Elise Polko. Daneben entwickelte sie eine reiche schriftstellerische Thätigkeit; in ihren auf Musik bezüglichen Romanen und Schriften bekundet sie nicht nur eine glühende Liebe zur Kunst, sondern auch feinstes Verständniss für diese. Ihre »Musikalische Mährchen« (3 Bde., 5. Aufl.) sind in den weitesten Kreisen bekannt geworden und haben in diesen viel zu einer poetischen Auffassung unserer Kunst beigetragen. Besonders werthvoll sind dann ihre »Erinnerungen an Felix Mendelssohn« und vor allem das Buch »Vom Gesange«, das recht geeignet ist, deutscher Kunst im deutschen Hause

eine bleibende Stätte bereiten zu helfen. Weiterhin sind noch zu nennen von ihren zahlreichen Romanen: »Faustina Hasse«, »Die Bettleroper«, »Alte Herren« (Vorläufer Bach's) und endlich eine Biographie Nicolo Paganini's. Frau Elise Polko lebt gegenwärtig in Wetzlar im regen Verkehr mit hervorragenden Künstlern und Menschen, geliebt und verehrt von allen, die ihr nahen.

Pollarolo, Carlo Francesco, Componist und Kirchenkapellmeister an St. Marcus in Venedig, lebte im 17. Jahrhundert. Er kam sehr jung, 1665, in die Kapelle zu St. Marcus und gehörte ihr eine lange Reihe von Jahren an; erst 1690 wurde er Vicekapellmeister. Zu der Stelle eines ersten gelangte er nicht, denn man setzte ihm später einen jungen Mann, Antonio Bissi vor. Er hat eine Anzahl Kirchenmusiken geliefert, die als sehr gute Arbeiten bezeichnet werden. Seine Hauptthätigkeit war aber die Operncomposition. Für Venedig allein hat er 64 Opern componirt, die auch dort aufgeführt wurden. Fétis »*Biogr. univ.*« giebt Bd. 7, S. 89 das vollständige Verzeichniss derselben.

Pollarolo, Antonius, Sohn des Vorigen, ungefähr 1680 in Venedig geboren, erhielt 1723 die Stelle seines Vaters und 1740 die des ersten Kapellmeisters an St. Marcus als Nachfolger Lotti's. Die Kirchenmusiken dieses Componisten sind in den Archiven seiner Kirche aufbewahrt, die Titel von sieben seiner Opern, die in Venedig aufgeführt wurden, sind bei Fétis »*Biogr. univ.*«, T. 7, p. 89 zu finden.

Polledro, Giovanni Battista, berühmter Violinspieler, war geboren zu Casalmonferato alla Piora bei Turin am 10. Juni 1781. Sein Vater, ein Kaufmann, bestimmte ihn ursprünglich für den Handelsstand, doch entschied er sich bei dem sich früh zeigenden musikalischen Talent des Knaben bald, ihn der Tonkunst, insbesondere dem Violinspiel zu widmen. Polledro's erster Lehrer waren der geschickte Geiger Mauro Calderara und der Concertmeister Gaetano Vai zu Asti, später nahm er Unterricht bei einem gewissen Paris in Turin. Im Alter von 14 Jahren machte er seine erste Kunstreise durch Oberitalien, auf welcher er das Interesse des berühmten Pugnani erregte, der ihm während sechs Monaten Unterricht ertheilte und dem Orchester des königl. Theaters in Turin einverleibte. 1804 wurde er als erster Violinist an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo angestellt. Die Kriegsunruhen zwangen ihn bald, Italien zu verlassen und eine grössere Kunstreise anzutreten, die ihn bis nach Russland führte, wo er in Moskau fünf Jahre im Engagement beim Fürsten Tatisceff stand. 1816 kam er zum zweiten Male nach Dresden und wurde dort als Concertmeister bei der königl. Kapelle angestellt. Diesen Posten bekleidete er bis 1822, worauf er als Generaldirektor der königl. Instrumentalmusik nach Turin ging. 1844 wurde er von einem Nervenschlag getroffen, in Folge dessen er nach neunjährigen Leiden am 15. August 1853 in seiner Vaterstadt verschied. Von seinen Compositionen sind einige Concerte (op. 6, 7, 10), mehrere Hefte Variationen (op. 3, 5, 8), drei Trios (op. 2, 4, 9) und Duette (op. 11), sowie Etuden für Violine gedruckt worden, die jedoch so gut wie verschollen sind. Die »Allgemeine musikalische Zeitung« vom Jahre 1807 beurtheilt sein Violinspiel wie folgt: »Herr Polledro zeigte sich als ein wirklich grosser Violinspieler, der den Ruf, der ihm vorherging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel ist in der That gross zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Concerte nicht angemessenen Verzierungen und verbindet Empfindung mit Kunstfertigkeit. Das Staccato scheint indessen aus seinem Spiele ganz verbannt zu sein. Seine Compositionen sind eben nicht tief eindringend. Polledro ist der letzte Schüler Pugnani's, und wenn es wahr ist, dass der Meister in seinen Schülern fortlebe, so muss es den älterern Verehrern der Kunst einen doppelten Genuss gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er spielte zweimal mit einem Erfolge, dessen sich hier, ausser Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann. Der Zauber seines Tones, die höchste Reinheit, die grossen riesenmässigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderspiel überwand, und dabei auch sein zarter, feiner, delikater Vortrag mussten entzücken«.

Pollet, Charles François Alexandre, bekannt unter dem Namen Pollet aine, wurde in Bethune bei Artois im J. 1748 geboren. Er hatte anfänglich mit Fleiss das Guitarrespiel geübt, wählte aber später die Cither zu seinem Instrument, auf welchem er eine bedeutende Fertigkeit erwarb. Er liess sich 1771 in Paris nieder, trat hier in Concerten auf und ertheilte Unterricht. Er veröffentlichte 18 Sonaten und andere Werke für die Cither, auch eine Methode für dies Instrument erschienen bei Leduc zu Paris 1786.

Pollet, Jean Joseph Benoit, älterer Bruder des Vorherigen, wurde zu Bethune gegen 1753 geboren. Anfangs betrieb er wie sein Bruder das Citherspiel, bildete sich aber später und zwar bei Krumpholz für die Harfe aus. Pollet und Mad. de Genlis stritten um die Ehre, das Flageolet mit beiden Händen auf der Harfe zuerst ausgeführt zu haben. P. veröffentlichte: Sonaten für die Cither; Concerte für die Harfe; Nocturne für Harfe, Guitarre und Flöte; Trio für Harfe, Horn und Bass; Harfenschule, op. 14, alles bei Hanry, Paris. Einige andere Sachen bei Nadermann, Paris. Die Harfenschule, op. 14, erschien in deutscher Uebersetzung bei André in Offenbach.

Pollet, L. M., Sohn des Vorigen, in Paris geboren, war zuerst Virtuose auf der Guitarre und veröffentlichte auch eine Schule für die Guitarre. Später wurde er Musikalienhändler. Er starb in Paris 1830.

Pollet, Marie Nicole Simonin, Gattin des Vorigen, geboren zu Paris am 4. Mai 1787, war die Tochter des Instrumentenfabrikanten Simonin. Sie erhielt drei Jahre Unterricht auf der Harfe von Blattmann und von Dalmivare und liess sich darauf 1808 und die folgenden Jahre mit Beifall in Concerten hören. Sie machte Reisen durch Deutschland, Polen, Russland, veröffentlichte auch einige Compositionen für die Harfe und lebte in Paris als geschätzte Lehrerin. Ihr Sohn Joseph, geboren 1803, wurde Anfang der dreissiger Jahre Organist und später Kapellmeister an der Kirche Notre Dame in Paris.

Pollet, Charles, Sohn des Letztgenannten, Joseph, lebt als Organist in Paris und hat veröffentlicht: Präludien für die Orgel, Gesänge, *Te deum, O Salutaris* und *Domine Salvum* für eine Stimme mit Orgel bei Repos, Paris.

Pollier, Matthias, Caplan der Kathedrale von Antwerpen, lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Er gab eine Sammlung Messen der berühmtesten seiner Zeitgenossen heraus unter dem Titel: »*Selectissimarum Missarum flores, ex praestantissimis nostrae aetatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum, collecti, et ad ecclesiae catholicae usum ordine decenti dispositi; Antverpiae ex typographia musica Petri Phalesii*« (1599, in 4°, obl.). Die in dieser Sammlung enthaltenen Messen sind folgende: 1) »*Missa Cantabo Domino*«, vierstimmig von Viadana; 2) »*Idem, Ad placitum*«, vierstimmig von Orlandus Lassus; 3) »*Sacerdos pontifex*«, fünfstimmig von Pierl de Palestrina; 4) »*Sine nomine*«, fünfstimmig von M. Pollier; 5) »*Sexti toni*«, fünfstimmig von Orl. Lassus; 6) »*Sagitta Jonathae*«, sechsstimmig von Tiburce Massaini; 7) »*Primi toni*«, sechsstimmig von J. M. Asola; 8) »*Decantabat*«, achtstimmig von Jean Croce.

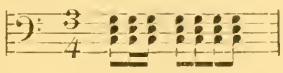
Pollini, Francesco, Claviervirtuos und Componist, 1763 zu Laybach (italien.: Lubiana) in Illyrien geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er in seiner Vaterstadt, worauf er in Wien den Unterricht Mozart's genoss, der ihm auch ein Rondo für Clavier und Violine widmete. 1793 liess er sich in Mailand nieder, wo eine Oper von ihm: »*La Casetta nei boschi*«, und bei Gelegenheit der Friedensfeier von Amiens eine Cantate: »*Il trionfo della pace*« aufgeführt wurde. Er wurde nun Professor am Conservatorium in Mailand und gab daselbst bei Ricordi eine Clavierschule heraus, ausserdem viele Clavierstücke, die ihrer Zeit sehr gern gespielt wurden. In dem einen derselben, »*Uno de'-trentadue esercizi in forma di toccata*« (Meyerbeer gewidmet) ist die Art und Weise, welche später eine Specialität Thalberg's wurde, in Anwendung gebracht, nämlich die Melodie durch die an beide Hände vertheilte Begleitung mit

Figurenwerk zu umgeben. Ausser den Clavierstücken hat er auch Sonaten für Clavier und Violine und ein *Stabat mater* geschrieben. Einzelnes erschien in Paris bei Erard, das andere bei Ricordi in Mailand. P. starb in Mailand im April 1847.

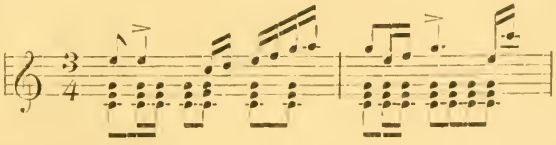
Pollux, Julius, aus Naucratis in Egypten, griechischer Lexikograph und Rhetor, hatte ein öffentliches Lehramt in Athen vom Kaiser Commodus erhalten. Er war sehr fleissig, doch ohne Talent, weshalb ihn Lukianos in einigen seiner Schriften zum Gegenstand des Spottes machte. Von seinen Werken ist uns ein Lexikon *'Ονομαστικόν* in zehn Büchern erhalten, das nicht alphabetisch, sondern nach den Gegenständen geordnet ist; obgleich nicht immer mit der gehörigen Sachkenntniss verfasst, ist es doch für die Kenntniss der griechischen Sprache und Kunst von hohem Werth.

Polnischer Bock, auch nur Bock, die zweitgrösste Gattung der Sackpfeife (s. d.).

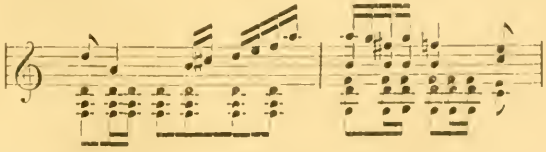
Polonaise, ein polnischer Nationaltanz, der auch in Deutschland sich vollständig eingebürgert hat. Das rhythmische Motiv, aus dem er zusammengesetzt ist, besteht aus zwei Dreivierteltakten, die meist zu achttaktigen, aber auch zehn- und zwölftaktigen Theilen zusammengefasst werden. Die specielle Darstellung dieses Motivs aber ist eigenthümlich, von der Weise der anderen Tänze im Dreivierteltakt, des Walzers, der Mazurka, der Menuett abweichend. Die Polonaise ist wie die Menuett ein Reihen-, kein Rundtanz, wird also schrittmässig und nicht in drehender Bewegung ausgeführt. Die Darstellung des Rhythmus wird daher marschmässig unternommen, und weil die Polonaise der polnischen Nationalität entsprechend leidenschaftlichen Charakter gewinnt, so wird ihr Dreivierteltakt in Achtel und Sechszehntel in der Begleitung aufgelöst, meist in dieser Grundform:



die natürlich die mannichfaltigsten Umgestaltungen erfährt. Wesentlich verschieden ist die rhythmische Anordnung des Motivs; bei der Polonaise wird in der Regel auch das zweite Achtel des ersten Haupttakttheils des ersten, und dann auch noch das erste Nebentakttheil des zweiten Taktes betont:



Der Abschluss des Theils erfolgt dann auch nicht auf dem Haupt-, sondern auf dem letzten Nebentakttheil, dem letzten Viertel des Schlusstaktes:



In Bezug auf die Anordnung der Theile herrscht bei der Polonaise die übliche Praxis. Wie beim Marsch folgt in der Regel der eigentlichen Polonaise ein Trio, welches weniger dem Tanz dient, als vielmehr dem Ausdruck der Empfindung; es ist daher mehr gesang- und gefühlvoll gehalten und weicher und zarter ausgeführt. In seiner charakteristischen rhythmischen Construktion wird dieser Tanz zugleich eine der entsprechendsten Instrumentalformen für Darlegung eines reichen Inhalts, und als solche ist er auch von den bedeutendsten

Meistern gepflegt worden; von Mozart in der *D-dur*-Sonate, Beethoven im Tripel-Concert, ganz besonders aber selbständig von Franz Schubert in den vierhändigen Polonaisen op. 61 und 75 und von Chopin. Der ganze Zauber hocharistokratischer Gesinnung, Adel der Seele und jener romantische Zug höchster Verehrung der Frauen, welcher den Polen auszeichnet, kommt in ihnen zum beredten Ausdrucke und mancher Roman der Herzen mag sich namentlich in Chopin's Polonaisen entwickeln. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts war dieser Tanz schon in Deutschland allgemein beliebt, so dass er auch das gesungene Lied, das wieder erneute Pflege fand, stark beeinflusste. Die Lieder einer bekannten Sammlung aus jener Zeit (1736): »Sperontes singende Muse an der Pleisse« sind meist in Tanzweise gehalten und neben der Menuett ist die Polonaise vorherrschend, und bis auf den heutigen Tag ist diese Form bei den einseitig, auf Effekt bedachten Liedercomponisten noch besonders beliebt.

Poly, vom griechischen *πόλυς* = viel; daher:

Polychord = Vielsaiter, ein von Fr. Hillmer im J. 1799 erfundenes Saiteninstrument, in Form einer Bassgeige mit zehn Darmsaiten, von denen die vier tiefsten mit Silberdraht übersponnen sind; die tiefste ist in klein *c*, die höchste in c_2 gestimmt. Das Griffbrett des Instrumentes ist beweglich, so dass es verlängert oder verkürzt werden kann, wodurch die Stimmung des Instrumentes selbstverständlich verändert wird. Nach des Erfinders eigener Versicherung (»Allgemeine Leipziger Musikzeitung«, Bd. II, p. 30) »bestehen die Vorzüge des Instrumentes darin, dass man mit grosser Leichtigkeit Läufe und Passagen in Sexten und Terzen, Quinten und Decimen auch im schnellsten Tempo machen kann; ganz besonders gut nimmt es in harpeggirenden Sätzen sich aus und selbst beim Arpeggio kann man vom Flageolet Gebrauch machen. Wegen der Vielheit der Saiten kann es auch als Harfe oder Guitarre gebraucht werden«. Die Welt liess sich indess nicht von diesen Vorzügen überzeugen, das Instrument errang keine weitere Verbreitung. Das Instrument wurde übrigens mit Bogen, und auch ohne diesen, wie die Laute, angewendet.

Polychordische Instrumente sind vielsaitige, wie Harfe, Lyra u. s. w.

Polyhymnia, die Gesangreiche, eine der neun Musen (s. d.).

Polymnastus der Kolophonier, griechischer Musiker, aus Kolophon, Stadt in Jonien, war ein Sohn des Meles und berühmt durch seine Orakel. Plutarch sagt von ihm, dass er Stücke für die Flöte gesetzt, die nach seinem Namen *Polymnastaia* genannt wurden. Auch andere Stücke für dasselbe Instrument, *Orthioi* genannt, die zugleich gesungen wurden, werden seiner Erfindung zugeschrieben. Ebenso soll er die Lyra verbessert und den hypolydischen Modus eingeführt haben.

Polykephalos (der vielköpfige), hiess bei den Griechen ein Nomos, dessen Erfindung von Pindar der Minerva zugeschrieben wird. Andere schreiben ihn dem älteren Olympos oder dessen Schüler Crates zu. Seinen Namen soll er von dem Zischen der Schlangen aus dem Haupte der Medusa erhalten haben, das er darzustellen bestimmt sein sollte. Wahrscheinlich ist die andere Annahme, dass das »vielköpfig« sich auf seine Zusammensetzung aus vielen Strophen mit eben so viel Vorspielen (Köpfen) bezog.

Polymorphisch, vielgestaltig, heisst ein Canon oder contrapunktischer Satz, der mehrfache Umkehrungen und Umgestaltungen zulässt.

Polyphone Bewegung, diejenige, vermöge welcher mehrere Stimmen einen selbständigen, von einander möglichst unabhängigen Gang haben.

Polyphonie heisst im Grunde jede Vielstimmigkeit, und in alter Zeit wurde das Wort nie anders gebraucht als im Gegensatz zur Homophonie, zur Einstimmigkeit. Als in der Entwickelung des Kunstgesanges in der christlichen Kirche allmälig der einstimmige Gesang zunächst fast ganz zurückgedrängt und der mehrstimmige in grosser Mannichfaltigkeit entwickelt wurde, konnte man, ohne sehr inconsequent zu erscheinen, beide Begriffe auf diesen anwenden: man nannte die accordische Führung der Stimmen, durch welche diese gewisser-

maassen zu einer Stimme vereinigt werden, homophon, und die Schreibart, bei welcher die Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme möglichst gewahrt wird, polyphon. Es ist einleuchtend, dass die polyphone die höhere Form der Darstellung der Harmonie ist. Die homophone, in Accorden, lässt sie noch zu sehr als das schwerfällige, massige, im Verhältniss zur Idee noch rohe und ungeformte Material erscheinen. Die Melodie in der Oberstimme und der Rhythmus lassen die Massen schon in Fluss gerathen und die nur homophon gehaltene Begleitung selbst gewinnt erhöhtes künstlerisches Interesse. Die Harmonik wirkt so glänzender und reizvoller, aber eben mehr mit ihrer materiell sinnlichen Kraft, und nur wo sie eine so mächtig ergreifende selbständige Melodik zu begleiten und zu stützen erhält, wie im Choralgesange, ist auch diese Fülle der Harmonik von grossartiger, gewaltiger und erhebender Wirkung. Vertieft wird diese aber noch, wenn auch die begleitenden Stimmen in dieser Darstellung der Harmonie selbständige Bedeutung gewinnen, so dass diese aufgelöst erscheint in ein verschlungenes Gewebe selbständiger Stimmen. Diese Darstellung erst macht das Material gänzlich vergessen, lässt dies nur als Träger der höchsten Ideen erscheinen. In diesem Sinne stehen auch die Formen des künstlichen Contrapunkts, Canon und Fuge am höchsten, weil sich hier die Harmonik aus durchaus selbständig melodisch geführten Stimmen von selbst ergiebt. Jene andere freie Weise der Polyphonie geht dagegen von der Harmonik aus und löst diese auf in selbständige Stimmen. Sie wahrt das Recht der einzelnen Stimmen und ihre Selbständigkeit, da aber in der Vocalmusik die Stimmen durchaus unabhängig sind, die Altstimme anderen Klang, Umfang und anderes Ausdrucksvermögen hat, wie die Sopranstimme, und da ebenso die anderen Stimmen in derselben Weise untereinander verschieden sind und sie ferner wirkliche Individuen repräsentiren, so ist für sie die polyphone Führung die meist entsprechende. Das Orchester verlangt eine andere Polyphonie. Einzelne Instrumente sind viel zu tonarm, andere wiederum technisch weniger geeignet, Melodien auszuführen: diese haben nur das Bestreben, klangvermittelnd einzutreten in den ganzen Organismus, sie bringen weniger ein Tonvermögen, wie es die polyphone Führung erfordert, als vielmehr ihr Klangvermögen mit hinzu, so dass sie nicht eigentlich melodieführend verwandt werden können; dass sie weniger individuell als mehr chorisch behandelt werden müssen und diese Instrumente machen für das Orchester eine andere Polyphonie nöthig. Um den Accord auch in diesen Instrumenten nicht in seiner materiellen Massigkeit erscheinen zu lassen, löst man ihn rhythmisch auf, in prägnanter Darstellung der verschiedenen Metra; oder harmonisch in reicher Figuration, an der sogar selbst sonst melodieführende Instrumente Theil nehmen u. dergl. Diese besondere Weise der Polyphonie bedingt zum grössten Theil die Eigenthümlichkeit des Orchesterstils wie beispielsweise auch des Clavierstils. Auch das Pianoforte vermag nur beschränkt der Polyphonie des Gesanges zu folgen, aber diese entspricht auch nur wenig ihrem eigensten Klangvermögen und ihrer ganzen Technik. Sie drängt mehr auf accordische Fülle, aber wiederum nicht in ursprünglicher Massigkeit, sondern in der, der Claviertechnik entsprechenden Auflösung.

Polyphonium, ein vielstimmiges Tonstück.

Polyphonon, s.: *Polifono.*

Polyplectrum, das Spinett (s. d.).

Polyrhythmik, die Mischung verschiedener Rhythmen in einem Tonstück. Bei der grossen Mannichfaltigkeit der Darstellung des einen Metrums mit den Mitteln des musikalischen Rhythmus ist es möglich, innerhalb der einen Taktart ganz andere gleichzeitig darzustellen; wir vermögen innerhalb eines dreitheiligen Taktes den zweitheiligen darzustellen, ohne die Taktart zu wechseln und können beide zugleich nebeneinander hergehen lassen, wie dies z. B. im ersten Finale des »Don Juan« in der berühmten Ballscene geschieht, in welcher der $^3/_4$-, $^6/_8$- und $^2/_4$-Takt zu gleichzeitiger Wirkung verbunden werden. In neuerer Zeit

wird diese Polyrhythmie besonders durch die Einführung von Triolenfiguren neben zweitheilig gegliederten sehr fleissig geübt. Aber sie ist meist aufgeboten, nicht um, wie in dem oben erwähnten Fall, rhythmische Mannichfaltigkeit zu erzeugen, als vielmehr das rhythmische Gleichmaass aufzuheben.

Polytypie = Vieldruck, heisst der von Hoffmann in Strassburg erfundene Druck mit erhabenen Notenplatten. Noch in neuerer Zeit wurde aufs Neue der Versuch gemacht, diese Erfindung in etwas veränderter Weise in Anwendung zu bringen, doch mit nicht grösserem Erfolg als früher.

Pommer, Bombard, Bombyx, Bomhard, Bommert, eine Gattung Holzblasinstrumente, die sich im 17. Jahrhundert aus der Schalmey entwickelt hat und ausserordentlich beliebt war, und aus der unser Fagott und die Oboe hervorgingen. Wie alle gebräuchlichen Blas- und Streichinstrumente jener Zeit, war auch diese Gattung des Pommer in so viel Arten vorhanden, dass sie einen Accord oder ein Stimmwerk bildeten, also einen Vocalchor ersetzen konnten: mit Discant-, Alt-, Tenor- und Basspommer, zu denen noch der Grosse Bass- oder Gross-Doppelt-Quint-Pommer und der sogenannte Nicolo kamen. Der Klangkörper war bei allen eine einfache gebohrte Röhre, die nur bei den grossen aus zwei zusammengezapften Theilen bestand. Die höheren Gattungen wurden vermittelst eines doppelten Rohrblatts angeblasen, das in einer Kapsel stak, in welche die Luft eingeblasen wurde. Der Klang wurde dadurch summend und schnurrend, daher wohl auch der seltsame Name: Bombardo von bombare, summen, schnurren, das dann zu Pommer umgestaltet wurde. Bei den grösseren Arten sass das Mundstück an einem Fagott-*S.* Neben sechs Tonlöchern hatte die Röhre auch noch Klappen (*Claves*, Schlüssel). Prätorius giebt neben der Abbildung dieser Instrumente auch ihren Tonumfang (»*Syntagma mus.*« II.). Der Grosse Bass- oder Gross-Doppel-Quint-Pommer, Bombardone, dessen Röhre 10 Fuss 8 Zoll lang war, hatte einen Umfang von Contra-*F* bis klein *f*; neben seinen 6 Tonlöchern hatte er noch 4 Klappen. Der rechte Bass, Bombardo hatte einen Umfang von gross *G* bis c_1. Die Unbequemlichkeit der Länge des Rohres bei diesen beiden Instrumenten soll den Canonicus Afranio zu Ferrara (1539) veranlasst haben, die Röhre umzubiegen und sie gleichsam in einem Bündel *(Fagotto)* zusammenzulegen, daher der Name Fagott für dies neue Instrument. *Dolciano, Dolce suono* nannte man es seines angenehmeren und sanfteren Tones halber. Der Tenorpommer, auch Bassetpommer genannt, hatte einen Umfang von gross *G* bis G^1. Von geringerem Umfang war der Nicolo von der Grösse des Bassetpommer hatte er nur eine Klappe, sein Umfang erstreckte sich nur von klein *c* bis g^1. Der Altpommer, *Bombardo piccolo*, hatte nur eine Klappe und einen Umfang von *g* bis d_2 und der Discantpommer, auch Schalmey, Piffara oder Hautbois genannt, hatte nur 6 Tonlöcher ohne Klappen und sein Umfang erstreckt sich von d_1 oder c_1 bis h_2 oder d_2. Ausserdem kam auch noch eine kleine Art zur Anwendung, die kleine Discant-Schalmey, klein Excellent. Der Discant-Pommer wurde schliesslich zu unserer Oboe weiter entwickelt. Neben dem Bombardone und Bombardo, 32- und 16 füssig, kommt in der Orgel auch noch ein Pommer 8 Fuss und ein Gedakt-Pommer 4 Fuss als Orgelregister vor.

Pomposo, Vortragsbezeichnung = prächtig, feierlich, erfordert einen gewichtigen, volltönenden, breiten Vortrag bei der Ausführung.

Pon oder *Pont.* auch *Pontic.; S. Pont.; Sul. P.;* Abkürzung für: *sul ponticello* = nahe am Steg, Anweisung für die Geiger, welche bei der so bezeichneten Stelle nicht wie gewöhnlich mit dem Bogen zwischen Griffbrett und Steg auf den Saiten streichen sollen, sondern näher am Steg. Der Ton erlangt dadurch grössere Schärfe, aber nur auf den tieferen Saiten; auf den höheren wird er unangenehm pfeifend.

Ponchard, Antoine, geboren 1758 in Bussa bei Peronne in der Picardie, erhielt zwar in der Jugend Musikunterricht, gerieth aber in eine andere Carrière,

der er indess in Auxerre, wo er Beamter war, wieder entwich, indem er einer Theatertruppe folgte, deren Kapellmeister er wurde. Er brachte es von da an so weit, Kapellmeister am grossen Theater in Lyon zu werden, und später, als er wegen der musikalischen Erziehung seines Sohnes nach Paris zog, daselbst Kirchenkapellmeister an St. Eustache. Er hinterliess eine Menge grösserer Kirchencompositionen im Manuscript.

Ponchard, Jean Frédéric August, Sohn des Vorigen, geboren zu Paris am 8. Juli 1789, war Schüler des Pariser Conservatoriums und bildete sich daselbst bei Garat zum Sänger aus. Er debütirte 1812 in zwei Grétry'schen Opern an der *Opéra comique* mit Erfolg, und erhielt sich seine Stellung als beliebter Sänger bis er sich 1834 von der Bühne zurückzog, was bemerkenswerth ist, weil er weder durch Persönlichkeit, noch durch allzu schöne Stimme für das Theater beanlagt erschien, sondern alles durch die vorzügliche Art seines Gesanges und des Ausdrucks, durch den er seine Partien zu beseelen wusste, erreichte. 1819 war er Lehrer des Gesanges am Conservatorium geworden, woselbst er gute Schüler bildete. Seine Frau Marie Sophie Callault, geboren 1792 in Paris, und ebenfalls durch Garat gebildet, glänzte erst in Rouen (1817) und dann bis 1836 in Paris an der *Opéra comique.*

Ponderoso (ital.), geistvoll, mit Nachdruck.

Poniatowsky, Joseph Michel Xavier François Jean, Prinz, Anverwandter des Stanislaus II., letzten Königs von Polen, wurde in Rom am 20. Febr. 1816 geboren. Von seiner frühesten Kindheit an zeigte er die glücklichsten Anlagen für die Musik. In den Anfangsgründen dieser Kunst wurde er von einem Geistlichen Namens Candido Zanetti unterrichtet. Sein Talent liess ihn rasche Fortschritte machen, so dass er als achtjähriger Knabe Clavier-variationen in einem Concert vortragen konnte. Kurze Zeit darauf begab sich seine Familie nach Florenz, wo er in ein College eintrat, um seine wissenschaftlichen Studien zu betreiben. Siebzehn Jahr alt, erhielt er den ersten mathematischen Preis. Nachdem er diese Lehranstalt verlassen, widmete er sich ausschliesslich dem Studium der Musik, für die er sich bestimmt glaubte. Er nahm Gesang- und Compositionsunterricht bei Ferdinand Cevecchini, Kapellmeister an einer Kirche in Florenz. Da er eine schöne Tenorstimme besass, fehlte es nicht, dass er sich zu einem guten Sänger bildete, der es auch nicht verschmähte, sich auf einigen Theatern in Lucca und in Florenz hören zu lassen. 22 Jahr alt, versuchte er sich zum ersten Mal als Operncomponist. Er bearbeitete zu diesem Zwecke die Tragödie »Johannes Paricida« von Niccolini, und verfertigte schnell genug die Partitur dazu. 1838 wurde diese Oper in Florenz aufgeführt und P. sang die Tenorpartie darin. Die gute Aufnahme, die diese erste Aufführung hier fand, verschaffte dem Werk Eingang am Theater zu Lucca, wo sie indessen nicht denselben Erfolg hatte. Die folgende komische Oper »*Don Desiderio*« hatte in Pisa, wo sie zuerst gegeben wurde, in Venedig, Mailand, Bologna, Livorno, Rom, Neapel überall gleichen Erfolg, und wurde achtzehn Jahre später auch in Paris mit Beifall gegeben. Die dritte Oper »*Ruy Blas*«, 1842 in Lucca aufgeführt, fiel fast vollständig durch. Der Componist rehabilitirte sich zwar wieder durch einen hübschen Erfolg seiner Oper »*Bonifacio dei Geremei*« in Rom, Ancona, Livorno, Genua und Venedig 1844, doch scheint es in seinen Sternen gestanden zu haben, dass es ihm nur einmal um das andere glücken sollte, denn die nächste Oper »*Il Lambertazzi*« erlebte in Florenz nur zwei Vorstellungen, wogegen eine ernste Oper »*Malek Adel*« wieder mehr gefiel. Er componirte nun bis 1847 noch zwei Opern »*La Sposa d'Abido*«, welche vollständig Fiasco machte, und »*Esmaralda*«, welche diese Scharte wieder auswetzte. Nach den politischen Ereignissen von 1848 ernannte der Grossherzog von Toskana den Prinzen zum bevollmächtigten Gesandten in Paris. Derselbe blieb von da an in Paris, und wurde unter Napoleon III. Senator. Dies liess ihn aber seine Kunst nicht vergessen, denn 1860 liess er in der Grossen Oper »*Pierre de Medicis*«, eine vieraktige Oper, in der manches hübsche

enthalten sein soll, und in der *Opéra comique* »*Au travers du mur*« in einem Akt aufführen.

Pons von Capdueil, einer der vorzüglichsten Troubadours aus Puy Sainte Marie in Veley, blühte um 1180—1190. Nach dem Tode der Dame, welcher er huldigte, Adalasia, Tochter Bernhards von Anduse, eines provencalischen Grossen, und Gemahlin Odilos von Marcoeur, nahm er das Kreuz und starb in Palästina. Bedeutender noch als seine Liebeslieder sind seine Kreuzlieder.

Pons, D. Josef, spanischer Musiker, geboren zu Gerona 1768. Seine musikalischen Studien machte er unter D. Jaime Balins, Kapellmeister an der Kirche in Cordoba. P. erhielt eine Kapellmeisterstelle zuerst in seiner Vaterstadt, dann an der metropolitanischen Kirche in Valencia, in welchem Amte er 1818 starb. Ganz besonders hat er sich hervorgethan in der Composition von Miserere's für die heilige Woche und mehr noch durch *Villancicos* (Weihnachtsgesänge, s. Noëls) mit Orchester oder Orgelbegleitung, die in ganz Spanien Aufnahme fanden und von denen die mit Orgelbegleitung jetzt noch in vielen Kirchen seines Vaterlandes gesungen werden.

Pontac, D. Diégo, spanischer Priester, lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Er bekleidete das Amt des Kirchenkapellmeisters an verschiedenen Kirchen Spaniens. 1660 kam er an die metropolitanische Kirche in Valencia und blieb daselbst bis zu seinem Tode. M. Eslava hat in seiner Sammlung »*Lira sacro-hispana*« im ersten Bande der zweiten Serie eine 4stimmige Messe von Pontac aufgenommen. Manuscripte desselben befinden sich in Madrid in der königl. Kapelle und im Escorial.

Ponte, Lorenzo **da,** italienischer Operndichter, ist 1749 zu Ceneda, einem venetianischen Städtchen geboren. Er konnte sich erst spät eine gute Schulbildung aneignen und wurde dann an mehreren Orten »Professore di Rettorica«, bis er, nachdem er an mehreren Schulen durch freie Grundsätze und Lebensweise Anstoss gegeben, im J. 1777 aus dem Gebiet der Republik Venedig verbannt wurde. Nach einem kurzen Aufenthalt in Görz und Dresden kam er nach Wien zur Zeit, als dort die Italienische Oper eingerichtet wurde, und da er durch den Dichter Mozzola an den diesem befreundeten Salieri warm empfohlen war, so gelang es ihm bald, in die musikalischen Kreise der Hauptstadt Eingang zu finden. Salieri's Einfluss hatte er es in erster Linie zu danken, dass ihm von Joseph II. im J. 1783 die Stelle eines »Theaterdichters« übertragen wurde. Durch seine Thätigkeit als solcher wusste er sich die Gunst des Monarchen während dessen ganzer Regierungszeit zu erhalten; unter seinem Nachfolger, Leopold II., fiel er jedoch in Ungnade und musste Wien verlassen. Er ging zunächst nach London, wo er Anfangs bei der Italienischen Oper, später als Buchhändler ein Unterkommen fand, dann ging er, in Folge unglücklicher Geschäfte, 1805 nach Amerika. Hier suchte er, abwechselnd als Sprachlehrer, Kaufmann, Operndirigent sein Glück zu machen und starb 1838. Eine Selbstbiographie Ponte's ist 1823 in New-York in vier Bändchen erschienen. In musikalischer Beziehung ist der zweite Band dieser »Memoire« von vorwiegendem Interesse, da er sich mit dem Aufenthalt des Dichters in Wien und mit seinen Beziehungen zu Mozart beschäftigt, folglich auch über die Entstehungsgeschichte der beiden Meisterwerke des letzteren »Don Juan« und »Figaro's Hochzeit« mancherlei Aufschluss giebt. Ponte's erster Versuch als Theaterdichter war die Oper »*Il ricco d'un giorno*«, für Salieri geschrieben, die er selbst für keineswegs gelungen erklärte und deren Misserfolg den Componisten zu der Aeusserung veranlasste, er wolle sich eher die Finger abhacken lassen, als wieder einen Vers von P. in Musik setzen. Als hierauf Salieri mit einem Operntext des Dichters Casti (»*La grotta di Trofonio*«, 1785) mehr Glück gemacht hatte und dieser, gestützt auf seine Bekanntschaft mit den einflussreichsten Personen, dahin strebte, die von Metastasio inne gehabte Stelle eines »*Poeta Cesareo*« zu erlangen, sah sich P. in seiner Stellung bedroht, und musste ernstlich darauf bedacht sein, fähige Componisten zu gewinnen, welche seine Operntexte zu Ehren brachten. Zuerst bearbeitete er im Auftrage des Kaisers für

den spanischen Componisten Vincent Martin die Oper »*Il burbero di buon core*« nach einem Lustspiel von Goldoni, die 1786 mit vollständigem Erfolg zum ersten Mal aufgeführt wurde; dann in demselben Jahre für Gazzaniga die Oper »*Il finto cieco*« und für Righini »*Il Demogorjone*«, welche beide keine sonderliche Wirkung machten. Das geringe Zutrauen, das er selbst zu diesen Componisten hatte, veranlasste ihn endlich, sein Auge auf Mozart zu werfen. Schon 1783 hatte er diesem ein Textbuch versprochen, doch scheinen die Schwierigkeiten für einen deutschen Componisten, sich den italienischen Collegen gegenüber geltend zu machen, die Ausführung jenes Vorhabens gehindert zu haben. Mozart's Bereitwilligkeit mit P. zu arbeiten, spricht sich in einem Briefe an seinen Vater (7. Mai 1783) aus, wo es bezüglich des ihm gemachten Operntext-Versprechens heisst: »Wer weiss nun, ob er sein Wort halten kann oder will! — Sie wissen wohl, die Herren Italiener sind ins Gesicht sehr artig — genug, wir kennen sie! Ist er mit Saliere verstanden, so bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar so gern mich auch in einer welschen Oper zeigen.« Baron Wetzlar, ein grosser Musikliebhaber, in dessen Hause Mozart eine Zeit lang gewohnt hatte, erbot sich, wie Jahn (»Mozart«, IV., S. 184) erzählt, die Hindernisse zu beseitigen, indem er dem Dichter ein angemessenes Honorar garantirte und die Aufführung der Oper, wenn die Schwierigkeiten in Wien unübersteiglich sein sollten, in London oder Paris zu erwirken. Im Vertrauen auf die Gunst und Einsicht des Kaisers indessen lehnte P. dies Anerbieten ab. Als nun über das zu wählende Sujet verhandelt wurde, sprach Mozart den Wunsch aus, P. möge das Lustspiel von Beaumarchais »*Le mariage de Figaro*«, welches seit seinem Erscheinen (1784) alle Welt beschäftigte, als Oper bearbeiten. Die Bearbeitung war diesem eine leichte Sache, aber eine grosse Schwierigkeit lag darin, dass der Kaiser die Aufführung des Lustspiels seiner Anstössigkeit wegen auf dem Nationaltheater verboten hatte. Allein auch diese hoffte P. zu besiegen; er verabredete mit Mozart, dass sie ihre Unternehmung geheim halten wollten, machte sich an den Text und allmälig, sowie er mit demselben vorrückte, schrieb Mozart die Musik dazu, in sechs Wochen war alles fertig. Glücklicherweise bedurfte man gerade neuer Opern; P. ging, ohne mit jemanden zu reden, zum Kaiser und sagte ihm, was geschehen sei. Dieser hatte Bedenken; Mozart's wegen, der zwar ein trefflicher Instrumental-Componist sei, aber erst eine Oper geschrieben habe, an der nicht allzuviel sei (*non era gran cosa*) und des Stückes wegen, das er ja verboten habe. P. erklärte, dass er für Mozart ebensowohl einstehe, als für das Stück, welches durch die für die Oper nothwendigen Aenderungen und Abkürzugen aufführbar geworden sei; der Kaiser gab nach, liess Mozart sogleich mit der Partitur zu sich bescheiden und befahl, nachdem er einige Stücke gehört hatte, dass die Oper aufgeführt und sogleich einstudirt werden solle.

Hat dieser Bericht, welcher der Selbstbiographie Ponte's folgt, das Verdienst des Dichters, um das Zustandekommen der Oper, auch über die Gebühr vergrössert, so lässt sich sein Antheil daran doch nicht verkennen; und was seine dichterische Arbeit betrifft, so zeigt sie ein ungewöhnliches Geschick in der Kunst, das Wesentliche des Dramas vom Nebensächlichen zu sondern und Situationen zu schaffen, in welchen die musikalische Darstellung volle Freiheit findet, sich ihrer Natur gemäss auszubreiten. »Durch Charakteristik der auftretenden Personen, durch spannende und rasch sich entwickelnde Handlung und lebendigen, geistreichen Dialog, sind »*Le nozze di Figaro*« auch den besten Textbüchern der *Opera buffa* überlegen, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die bedeutendsten Opern, z. B. Casti's »*Re Teodoro*« oder »*Grotta di Trofonio* damit vergleicht. Ja, diese Oper war in den wesentlichen Punkten über die Grenzen der eigentlichen *Opera buffa* hinausgegangen und brachte ganz neue Elemente der dramatischen Gestaltung zur Geltung.«*)

*) Jahn „Mozart“ IV. S. 203.

Mozart war durch den Text zu »Figaro's Hochzeit« so sehr befriedigt gewesen, dass er, als man in Prag eine Oper von ihm verlangte, ohne Zögern den P. für das neue Libretto vorschlug. Dieser mochte wohl erkennen, dass einem Manne von dem Ernst und der Vielseitigkeit Mozart's mit einem unbedeutenden Stoffe nicht gedient sei; *»Jo conecpii facilmente«*, sagt er in seinem Memorie, *»che la immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime«* (»ich begriff sofort, dass die Unermesslichkeit seines Genius eines ausgedehnten, vielgestaltigen, erhabenen Stoffes bedürfe«), und er schlug ihm den »Don Giovanni« vor, der von Mozart bereitwilligst angenommen wurde. P. machte sich nun sofort an die Arbeit, obwohl er gleichzeitig einen Text für Salieri und einen dritten für Martin fertig zu stellen übernommen hatte. Eine Flasche Tokayer und eine Dose mit spanischem Tabak vor sich, die schöne Tochter seiner Wirthin als begeisternde Muse neben sich, schrieb er gleich am ersten Tag die beiden ersten Scenen des »Don Giovanni«, zwei Scenen zum »Baum der Diana« und mehr als die Hälfte des ersten Aktes vom »Tarar«, und in 63 Tagen waren die beiden ersteren Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet. Bei der grossen Verbreitung der Don Juan-Sage und ihrer mannichfachen Bearbeitung durch die Dichter fast aller Nationen hatte P. bei seiner Arbeit weit weniger nöthig, seine Erfindung anzustrengen, als vielmehr in dem so vielfach durchgearbeiteten Stoffe die richtige Auswahl zu treffen. Die älteste bekannte Dramatisirung desselben erscheint in Spanien im *»Burlador de Sevilla y convidado de piedra«* des 1648 verstorbenen Dichters Tirso de Molina; unter dem Einfluss, den zu jener Zeit das Spanische Theater auf das Italienische übte, wanderte Tirso's Drama bald nach Italien, wo es 1652 in Neapel unter dem Titel *»Il convitato di pietra«* zum ersten Mal im Druck erschien, nachdem es schon auf verschiedenen Bühnen der Halbinsel heimisch geworden war. Die Italienischen Schauspieler, welche um Mitte des Jahrhunderts sich in Paris eingebürgert hatten, brachten auch hier den *»Convitato di pietra«* mit grossem Erfolg zur Aufführung und wussten die französischen Dichter für den Stoff zu begeistern, unter ihnen Molière, dessen *»Don Juan ou le festin de pierre«* im J. 1665 zum ersten Male im Theater des Palais Royal erschien. Auch in England wurde »Don Juan« schon 1676 durch Shadwell in seinem *»Libertine destroyed«* dem Publikum dramatisirt vorgeführt, und in Deutschland gehörte »Don Juan oder das steinerne Gastmahl« seit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts zum stehenden Repertoire der improvisirenden Schauspieler. Penhauser, der beliebte Hanswurst des Wiener Theaters, machte 1716 seinen ersten dramatischen Versuch als Don Philippo im »steinernen Gastmahl«, Schröder trat 1776 in Hamburg als Sganarell im »Don Juan« auf; von der Ackermann'schen Gesellschaft wurde er anfangs als Nachspiel, später auch als mimisches Ballet gegeben.

Der Versuch, den »Don Juan« als Oper zu behandeln, wurde zuerst in Paris gemacht, wo er als komische Oper von Le Tellier unter dem Titel *»Le festin de Pierre«* im J. 1713 erschien; endlich wurde er auch als Ballet aufgeführt und zwar mit Musik von Gluck in Wien 1761. Wie viel von diesen Arbeiten von P. für die seinige benutzt worden sind, und inwieweit er sich seinen Vorgängern angeschlossen hat, ist schwerlich nachzuweisen; jedenfalls tritt auch in diesem Text die Gewandtheit und Sicherheit hervor, mit welcher er die Handlung derart gruppirte, dass die sich ergebenden Situationen der musikalischen Behandlung durch die Mannichfaltigkeit ihrer Aufeinanderfolge günstig waren. »Wenn P. den »Figaro« auf ein ganz anderes Gebiet als das der gewöhnlichen *Opera buffa* verlegt hatte, indem er das wirkliche Leben der bürgerlichen Gesellschaft in individuellster Charakteristik zur Darstellung brachte, so hob er den »Don Giovanni« nach einer anderen Richtung hin in eine höhere Sphäre als die der *Opera buffa* war. Nicht nur, dass das Phantastische hier sehr hervortritt, dass in die bunte Fülle des Lebens mit seiner tiefen Leidenschaftlichkeit und leichtfertigen Genusssucht das Geisterreich seinen schauer-

lichen Schatten wirft; es war ein Stoff von volksthümlicher Geltung, sowohl seiner Grundanschauung als der legendenartigen Form nach, der durch mehr als hundertjährige Tradition von den Bühnen der verschiedensten Nationen herab in der That in das Volk eingedrungen war und der Oper eine ähnliche Grundlage bot, wie der Mythus der griechischen Tragödie. Das Faktische stand, trotz seines wunderbaren Charakters, als ein auch dem Dichter schon Ueberliefertes fest, die Grundanschauung, die wesentlichen Elemente der Situationen und Charaktere waren gegeben, zugleich aber die volle Freiheit, sie dem Bedürfniss des gegenwärtigen Kunstwerkes gemäss auszubilden und zu gestalten«.*)

Weit weniger glücklich war P. mit seinem dritten für Mozart bestimmten Operntext »*Cosi fan tutte*«. Der Umstand, dass der Dichter hier zum ersten Mal als Erfinder auftritt und sich an kein fremdes Original anlehnt, lässt erkennen, wie viel er in seinen früheren Arbeiten seinen Vorgängern zu danken hat. Er stellt sich hier wiederum auf das Niveau der gewöhnlichen *Opera buffa*, und wenn sich auch sein Geschick in der Behandlung von Einzelheiten aufs Neue bewährt, so kann doch die Handlung bei ihrer inneren Bedeutungslosigkeit kein lebhaftes Interesse erwecken, auch fehlt es den dabei Betheiligten an charakteristischer Individualität, für welchen Mangel der Dichter vergebens durch das niedrig komische Mittel der Uebertreibung zu entschädigen sucht. Mozart hat zwar diejenigen Punkte der Dichtung, welche seiner künstlerischen Individualität entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und auszunutzen gewusst, doch wird es bei einem Vergleich der Partitur von »*Cosi fan tutte*« mit der des »Don Juan« und des »Figaro« zweifellos, dass auch seine Arbeit im Ganzen unter der Schwäche der Dichtung zu leiden gehabt hat. Wie sehr aber die Ansprüche des Publikums an den dramatischen Werth der Oper überhaupt durch das Erscheinen der beiden letztgenannten Werke gesteigert waren, zeigen die entschiedenen Missfallensäusserungen, mit denen das Libretto zu »*Cosi fan tutte*« überall aufgenommen wurde, u. a. in Berlin, von wo über die erste Aufführung der Oper geschrieben wurde: »Es ist wahrlich zu bedauern, dass unsre besten Componisten meist immer ihr Talent an elende und jämmerliche Sujets verschwenden. Sollte wohl der Geschmack des Publikums, unter dem der Componist lebt, an der Wahl seiner in Musik zu setzenden Stücke Schuld sein? Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht«. Wenn nun P. nach dem Verlust seiner Stellung am Wiener Hofe keine Gelegenheit fand, jene Scharte durch einen glücklichen Griff wieder auszuwetzen, und somit sein Wirken auf dem Felde der musikalisch-dramatischen Kunst ein unrühmliches Ende genommen hat, so darf dies die Anerkennung seiner früheren Verdienste nicht vermindern; nicht nur dem blossen Zufall, sondern in erster Linie seinen Fähigkeiten ist es zuzuschreiben, dass sein Name von dem des grössten dramatischen Componisten unseres Vaterlandes unzertrennlich geworden ist.

Pontécoulant, Louis Adolph, Le Doulcet comte **de**, geboren zu Paris 1794. Sein Vater war Präfekt eines Departements, Senator und Pair von Frankreich. Er selbst wurde in der Militärschule zu St. Cyr erzogen, und verliess dieselbe 1812, um den Feldzug gegen Russland mitzumachen, wo er als Kriegsgefangener zurückgehalten wurde. Er kehrte Ende 1814 nach Frankreich zurück, doch seine Kriegszüge und Abenteuer begannen sofort aufs neue. Nachdem er unter Napoleon mehrere Schlachten mitgemacht, ging er nach Amerika, betheiligte sich an der Revolution in Brasilien, wurde zum Tode verurtheilt, entkam aber durch die Flucht. Nach siebenjähriger Abwesenheit kehrte er 1825 nach Paris zurück und widmete sich nun dem Studium der Wissenschaften. Aber 1830, nach der Revolution in Belgien, organisirte

*) Jahn, „Mozart“ IV. S. 327.

er ein Freicorps unter dem Namen »*Tirailleurs belges partisans*« und bot dem Gouvernement seine Dienste an. Er wurde Adjutant des Generals Van Halen und erhielt in Gent ein wichtiges Commando. Er wurde verwundet, kehrte 1831 nach Frankreich zurück und nahm seine Studien wieder auf. Mit grosser Vorliebe wendete er sich dem Studium der Musikgeschichte des Alterthums, der Akustik und der Theorie des Instrumentenbaues zu. Eine Anzahl von Aufsätzen über diese Gegenstände erschienen in der »*Gazette musicale de Paris*« und in »*La France musicale*« und »*L'Art musicale*«. Von diesen Zeitschriften war er mit Prüfung der Instrumente auf der Weltausstellung beauftragt. Auch veröffentlichte er folgendes Buch: »*Essai sur la facture instrumentale considérée dans ses rapports avec l'art, l'industrie et le commerce*« (Paris, 1857, ein Band, gross 8°). Dieselbe Arbeit erschien, um einen Band von 686 Seiten vermehrt, unter dem Titel: »*Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*« (Paris, Castel, 1861). Dieses Buch enthält eine Menge von nützlichen und interessanten Auskünften über alle Arten der Instrumentenfabrikation, deren Erfindung, Vervollkommnung, der in den verschiedenen Ländern ertheilten Patente und des Handels mit diesen Instrumenten. Ferner erschien von P.: »*Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'exposition universelle*« (Paris, Fréderic Henri, 1862). Hierin ist eine Würdigung der 1862 auf der Weltausstellung in Londen befindlichen Instrumente enthalten.

Pontelibero, Fernando, mit dem Beinamen Ajutantini, Componist und Violinist, war ein Schüler von Rolla und lebte in Mailand von den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts bis 1820. 1806 machte er eine Reise nach Paris und beförderte dort einige seiner Compositionen (drei Quatuors, drei Trios, drei Duo's, bei Carli daselbst) zum Druck. Für das Theater della Scala componirte er die Musik zu sechs Balletten. Ausserdem 66 Stanzen aus dem befreiten Jerusalem, Mailand, Ricordi.

Ponthus de Thyard, s. Thyard.

Ponticello (ital.), der Steg bei den Bogeninstrumenten (s. *Pon.*).

Pontio, s. Ponzio.

Ponts neufs hiessen früher jene volksthümlichen Gesänge, meist Refrain-Lieder, welche die Bettler am Ponts neuf sangen.

Ponzio, Pietro, Componist und Theoretiker, ist in Parma am 25. März 1532 geboren. Er wurde 1570 Kapellmeister an der Kirche in Bergamo, 1581 an Sancta Ambrosia in Mailand und vertauschte auch diese Stelle wieder mit einer eben solchen in seiner Vaterstadt, in welcher er bis an seinen Tod am 27. Decbr. 1596 wirkte. Seine Arbeiten bestehen in Compositionen und theoretischen Werken, von den ersteren sind folgende bekannt: 1) »*Missarum 4 voc. liber primus*« (Venedig, 1578); 2) »*Lib.* 2, *Missarum quinque vocibus*« (Venedig, 1580); 3) »*Lib.* 2, *Missarum quinque vocibus*« (Venise, 1581, in 4°); 4) »*Psalmi vespertini totius anni*« (Venedig, 1578, in 4°); 5) »*Motettorum cum quinque vocibus*« lib. 1 (Venedig, 1582); 6) »*Lib.* 2, *Missarum* 4 *voc.*« (ibid. 1584); 7) »*Magnificat*« lib. 1 (ibid. 1584, in 4°); 8) »*Missarum quinque vocibus*« lib. 3 (ibid. 1585, in 4°); 9) »*Psalmi vesperarum totius anni* 4 *voc.*« (ibid. 1589); 10) »*Missae* 6 *e* 8 *voc.*« (ibid. 1590); 11) »*Hymni solemniores ad vespertinas horas canendi*« (ibid. 1596). Die theoretischen Werke, mehr bekannt als seine Compositionen, sind folgende: 1) »*Ragionamenti di musica; ove si tratta de passaggi delle consonanzie e dissonanzie buoni, e non buoni e del modo di far motetti messe salmi ed altre composizioni; e d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica*« (Parma, 1588, in 4°); 2) »*Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversità di contrapunti e canoni*« (Parmi, 1595, in 4°; zweite Auflage Parma, 1603). Forkel (»Allg. Lit. der Musik«, S. 420) erwähnt eine frühere Ausgabe von 1591, Parma.

Ponzio, dramatischer Componist, geboren zu Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von welchem eine ernste Oper »*Artaserse*« (1766) in Venedig aufgeführt wurde.

Poppe, Johann, ein Mönch vom Kreuzherrnorden und Componist, geboren in Böhmen, führte 1728 zu Prag das »*Te deum laudamus*« seiner Composition zur Kanonisation des heil. Johann von Nepomuk auf. Er starb im J. 1730. In Berlin sind einige seiner Compositionen unter dem Titel: »Kirchenmusik für vier Singstimmen und Orgel« erschienen.

Popper, David, geboren 1842, ausgezeichneter Violoncellist, lebt seit 1868 in Wien als Concertmeister und Solo-Violoncellist der kaiserl. Hofkapelle, und ist seit mehreren Jahren mit der ausgezeichneten Pianistin Sophie Menter verheiratet.

Porcairagues, Azalais von, eine Edelfrau aus der Gegend von Montpellier, in der Mitte des 12. Jahrhunderts lebend, dichtete das schöne Liebeslied: »*Ar em al frey temps venguts*«, zu dem sie auch wahrscheinlich die Melodie erfand.

Porcel, Franziskus, Tenorsänger und Componist, geboren in Bilbao in Spanien 1816. Es sind von 1840—1847 in Pampelona, Saragossa und anderen Städten Spaniens zwei Opern von ihm: »*El Trovador*« und »*Rosamunda en Ravenna*« gegeben worden.

Pordenone, Marc. Antonio, Neffe des berühmten Malers dieses Namens, ist zu Venedig Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, und zeichnete sich als Lautenspieler aus. Er veröffentlichte zwei Bücher: Madrigale zu fünf Stimmen, Venedig, bei Gardano, 1567, in 4°, ebenso das dritte Buch 1571 und das vierte 1575 bei demselben. Man kennt auch von P.: »*Madrigali a quattro voci*« (ebend. 1580).

Porfiri, Piétro, Componist und Kirchenkapellmeister in Bologna, ist in Venedig 1650 geboren. 1687 wurde in dieser Stadt die Oper »*Zenocrate ambasciatore ai Macedoni*« aufgeführt. Gedruckt ist von ihm: »*Cantate da camera a voce sola*« op. 1, in Partitur (Bologna, 1699).

Porletti, Modeste, Gelehrter und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Turin. Von ihm ist unter den Abhandlungen dieser Gesellschaft zu finden: »Untersuchungen über den Einflus des Lichts auf die Ausbreitung des Tons«.

Porphyrius, griechischer Schriftsteller und Philosoph, geboren 233 in Syrien. Sein eigentlicher Name war Malchus, den er sich in P. übersetzte. Er starb in Rom 305. Zu seinen Schriften gehört auch ein Commentar zu den ersten Büchern der »*Harmonica*« des Ptolemaei. Dieser Commentar ist durch Wallis nebst einer lateinischen Uebersetzung veröffentlicht, und ist in dessen Werken, Th. 3, S. 189—355 auf der Bibliothek in Oxford zu finden.

Porpora, Nicolò, war zu Neapel am 19. Aug. 1686 geboren, wie der Marquis de Villarosa nach den Registern der Kirche San Gennaro all' Olmo festgestellt hat. Der Vater Porpora's war Buchhändler und hatte eine zahlreiche Familie. Schon als Knabe trat P. in das Conservatorium Santa Maria di Loreto ein und vollendete dort seine Studien. Wann er seine erste Oper »*Basilio, re di Oriente*« geschrieben hat, ist nicht bekannt, doch soll sie im Theater Fiorentini aufgeführt worden sein. Er nennt sich auf dem Titel derselben bereits Kapellmeister des Gesandten von Portugal. 1710 wurde ihm von Rom aus aufgetragen, die Oper »*La Berenice*« zu schreiben. Fétis sagt: »Händel hörte die Oper in Rom und sprach sich sehr gnädig darüber aus«. Ob das richtig ist, lässt sich schwer nachweisen, denn Händel ging Anfang des Jahres 1710 nach Venedig und verlebte dort die Carnevalszeit, aller Wahrscheinlichkeit nach wurde aber Porpora's »*Berenice*« zur Carnevalszeit in Rom aufgeführt und Händel konnte also nicht unter den Zuhörern sein. P. kehrte wieder nach Neapel zurück, schrieb dort 1711 die Oper »*Flavio Anicio Olibrio*« und mehrere Messen, Psalmen und Motetten, ausserdem eröffnete er eine Gesangschule, die sich bald eines bedeutenden Rufes erfreute und eine Anzahl berühmter Sänger gebildet hat, wie Carlo Broschi, genannt Farinelli, Caffarelli, Porporino u. a. Die äusseren Verhältnisse Porpora's gestalteten sich sehr glänzend, man berief ihn als Lehrer an das Conservatorium Degli

poveri di Gesù Cristo, bestellte aller Orten Opern bei ihm, die sich stets eines grossen Erfolges zu erfreuen hatten und auf Reisen, die er unternahm, wurde er überall mit Auszeichnung empfangen. So in Wien im J. 1725, in Dresden um 1728, in London 1729. P. scheint dieses Wanderleben bis ins Jahr 1760 geführt zu haben, in welchem Jahre Girolamo Abos in Neapel starb und P. in seine Aemter einrückte, sowohl als Kapellmeister an der Kathedrale, als am Conservatorium San Onofrio. In demselben Jahre vollendete er seine letzte Oper: »*Il trionfo di Camillo*«, welche Zeugniss von den abnehmenden Geisteskräften Porpora's gab. Er hatte bereits sein 74. Lebensjahr erreicht und doch schrieb er in demselben noch die »*Lectiones* für Sopran und Tenor« für die Kirche Pellegrini, die von den berühmten Sängern Caffarelli und Raff gesungen wurden. Ueber das Lebensende Porpora's sind wir nicht genau unterrichtet, während Gazzaniga den Februar im J. 1766 ansetzt, glaubt Villarosa erst das Jahr 1767 annehmen zu müssen. Der englische Musikschriftsteller Burney, ein Zeitgenosse Porpora's, schreibt: »Porpora hat mehr denn 50 Opern componirt, während Fétis nur im Stande ist, 32 namhaft zu machen, welche den Zeitraum von 1710 bis 1760 umfassen, ausserdem verzeichnet Fétis noch 6 Oratorien, 4 Messen, 29 andere geistliche Werke, wie das *Stabat mater*, die *Magnificat* u. a., ferner 6 Sinfonien »*da camera*« für zwei Violinen, Violoncell und *Bass continuus*, 12 Sonaten für Violine und Bass und 6 Fugen für Clavier. Sein Portrait findet man in den »*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, 1819«. Auch die Neuzeit hat manches Werk wieder neu aufgelegt, sowohl von seinen Gesangs- als Instrumentalwerken. Was P. aber seinen Zeitgenossen ganz besonders werth machte, war der vortreffliche Gesangunterricht, den er ertheilte und die ganze musikalische Welt war darin einig, dass er der erste und beste Gesangslehrer war; daher schreibt sich auch die ungeheure Anzahl Cantaten für eine Stimme, die er mehr oder weniger zur Stimmausbildung seiner Schüler geschrieben hat. Eine kleine Auswahl davon (12) hat neuerdings der französische Musikgelehrte Choron wieder herausgegeben. (Ueber Jos. Haydn's Verhältniss zu Porpora während dessen Aufenthalt in Wien s. den Artikel Jos. Haydn.)

Porporino, s.: Uberti.

Porsile, Guiseppo, Componist der Neapolitanischen Schule, ist 1672 geboren, und machte seine musikalischen Studien in einem der Conservatorien in Neapel. Er befand sich eine Zeit lang als Kapellmeister im Dienste Carl's II. von Spanien, bis er nach dessen Tode nach Neapel zurückkehrte. 1713 kam er nach Wien, wo er den Titel eines Musikmeisters der Erzherzogin Josephine und des Erzherzogs Joseph und später den eines Reichshofcomponisten erhielt. Diese Stellung behauptete er bis zu seinem Tode am 29. Mai 1750. Seine erste Arbeit für den kaiserlichen Hof war: »*Sisara*«, aufgeführt 1719, ihr folgte: »*Meride e Selinunte*« (1721), »*Spartaco*« (1726), »*I due re, Roboamo e Geraboamo*« (1731), »*Guiseppe riconoscinto*« (1733), »*Davide*«, Oratorium, componirt 1724 nach dem Gedicht von Apostolo Zeno. Die Partituren dieser Werke sind in Wien in der Sammlung der dramatischen Hofmusik aufbewahrt. Hasse lobte die Compositionen Porsile's sehr.

Port de voix, ein Vorschlag, Accent.

Porta, Fra Costanzo, aus Cremona, wie der Titel seiner »*Sex canenda vocibus, Venetiis* 1585« berichtet. Er war Mönch bei den Minoritern und zuerst (um 1564) Kapellmeister in Osimo bei Ancona, dann 1569 im Santo zu Padua, dann in Ravenna und zuletzt in der Santa Casa zu Loretto, doch weisst Proske im zweiten Bande seiner »*Musica divina*« p. XLVI nach, dass P. um 1595 zum zweiten Male an die Domkirche in Padua als Kapellmeister berufen wurde. Im J. 1600 geschieht zwar der provisorischen Ernennung seines Nachfolgers Bartolomeo Ratti Erwähnung, aber P. trat noch einmal am 28. Febr. 1601 als wirklicher Kapellmeister mit neuer Auszeichnung und dem hohen Gehalte von 100 Ducaten in sein Amt und starb im Juni desselben Jahres. P. machte

seine musikalischen Studien in Venedig unter Leitung des berühmten Niederländers Adrien Willaert, und erreichte sowohl als Componist, wie als gelehrter Contrapunktist bald allgemeinen Ruf. Sein Landsmann Francesco Arisio bezeichnet ihn in seiner »*Cremona Literata*« als »*Musicorum omnium praeter invidiam princeps*«. Aus seiner Schule sind die tüchtigsten Componisten hervorgegangen. Sein Styl charakterisirt sich durch Ernst, wie durch gediegenste Gründlichkeit, doch weiss er in seinen weltlichen Liedern (Madrigalen) auch das liebliche und graziöse Element der Musik zu verwerthen, und das von Kiesewetter in seinen »Schicksalen« veröffentlichte Madrigal »*Ardo si, ma non t'amo*« ist ein reizendes, liebliches Stück. Zu hoher Bedeutung erheben sich seine sechsstimmigen Motetten, welche 1591 bei Angelo Gardano in Venedig erschienen. Die Zahl seiner im Druck erschienenen Werke ist nicht unbedeutend und Fétis zählt 14 verschiedene Druckwerke auf, von 1555 bis 1586, darunter Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen und vier Bücher Madrigale. Auch in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts ist er reich vertreten. Die neuere Zeit hat ihn mit Vorliebe aus dem Staube der Bibliotheken ans Tageslicht gezogen und wir besitzen eine ansehnliche Reihe Werke in moderner Partitur.

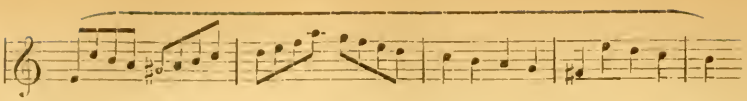
Porta, Ercole, Componist des 17. Jahrhunderts, geboren zu Bologna, war Kapellmeister von San Giovanni in Persicetti zu Venedig im J. 1620. Es sind von ihm folgende Werke bekannt: 1) »*Le Laudi della musica, a tre voci, libro primo*« (Rom); 2) »*Hore di recreazione a una et due voci*« (in Venetia, app. Vincenti, 1612); 3) »*Lusinghe d'amore e canzonette a 3 voci*« (Venise); 4) »*Sacri concerti musicali a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci con violini, tre tromboni et basso per l'organo*« (op. 7, Venise, Vincenti, 1620); 5) »*Completorium quinque vocum*« (op. 8, ibid., in 4°).

Porta, Francesco Della, Organist und Componist, wurde am Anfang des 17. Jahrhunderts zu Mailand geboren. Sein Lehrer in der Composition war Jean Dominique Ripalta. Er war in seiner Vaterstadt mehrere Jahre Organist und dann Kirchenkapellmeister bis zu seinem im Januar 1666 erfolgten Tode. Gedruckt sind von ihm: 1) »*Salmi da Capella a quattro voci, con altri a* 3, 4, 5 *voci concertati*«, op. 5 (in Venezia per Aless. Vincenti, 1637, in 4°); 2) »*Motetti a* 2, 3, 4, 5 *voci con litania della B. V. a* 4 *voci*», Libro 1, op. 2 (ibid. 1645, in 4°); 3) »*Ricercari a* 4 *voci*« (Milan); 4) »*Motetti*«, lib. 1 et 2 (Venedig); 5) *Motecta* 2, 3, 4 *et* 5 *vocum cum una Missa et psalmi quatuor vel quinque vocibus ad libitum decantandis, cum basso ad organum*«, libri 3, op. 4 (Antwerpiae, app. Haered Petri Phalesii, 1654, in 4°).

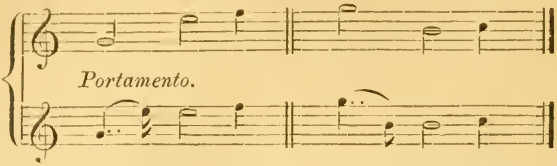
Porta, Giovanni, dramatischer Componist des 17. Jahrhunderts, war Musikdirektor des Cardinal Ottoboni, bis er 1716 nach Venedig zurückkehrte und Musiklehrer am Conservatorium la Pietà wurde, als welcher er 20 Jahre lang wirkte. Nach dieser Zeit ging er nach London, erhielt 1737 eine Anstellung als Kapellmeister des Kurfürsten von Baiern und starb in München 1740. Man kennt von ihm 17 Opern; die erste, »*La Costanza combattuta in amore*« wurde in Venedig 1776 aufgeführt. Die nächsten 14 Opern, die er componirte, gingen in Venedig in Scene, »*Numidor*« in London 1738 und »*Artaserse*« in München 1739. Bei Breitkopf in Leipzig befand sich auch ein »*Magnificat* für vier Stimmen und Orchester« und eine »Motette für Sopran, zwei Violinen, Alt und Bass« von Porta.

Portaferrati, Carlo Antonio, Geistlicher aus Bologna, lebte im 18. Jahrhundert als Mönch in einem Kloster in Modena. 1732 gab er heraus: »*Regole del canto fermo ecclesiastico*« (Modena, 1732).

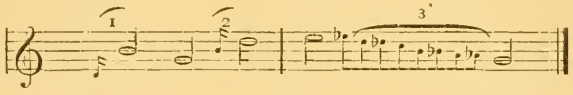
Portamento. *Portar la voce*, das Tragen der Stimme, ein zunächst beim Gesange übliches Kunstmittel des schönen Vortrags, welches dadurch erzeugt wird, dass die einzelnen Töne einer Melodie oder melodischen Phrase geschmackvoll und wohlklingend verbunden werden. Dieses Binden der Töne kann sich auf ganze Passagen beziehen:



Das eigentliche *Portamento* der Italiener findet indess zwischen zwei Tönen statt, die dadurch verbunden werden, dass man den zweiten Ton noch auf dem Zeitwerth des ersten leicht und geschmackvoll vorausnimmt:



Bei vorsichtiger und zweckentsprechender Anwendung ist das *Portamento* ein äusserst wirksames Mittel des Vortrages; der zu häufige und ungeschickte Gebrauch lässt es ebenso widerwärtig erscheinen. Bei stümperhafter Ausführung wird es leicht zu einem unangenehmen Schluchzen. Geradezu falsch ist es, eine Gesangsphrase damit zu beginnen, so dass man gleich dem ersten Ton einen anderen vorausschickt (1), oder dass man zwischen zwei Tönen einen anderen einschiebt (2), oder wohl gar den Zwischenraum mit allen dazwischen liegenden ausfüllt (3).



Dadurch wird eine Melodie nur verunziert und ebenso widerwärtig wirkend, wie das ununterbrochene oder doch zu häufige »*Tremolo*«.

Portar la voce, s.: *Portamento.*

Portativ, französ.: *Orgue portatif*, eine kleine tragbare Orgel (s. auch: Positiv).

Port-de-selle, s.: Porzell.

Porte, Gérard de la. Von diesem Musiker, welcher sich 1680 im Dienste des Fürstbischofs von Osnabrück befand, ist folgendes Werk gedruckt: »*Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la basse de viole et le téorbe*« (Amsterdam, 1689, in 4°).

Porte, Joseph François, Gelehrter und Mitglied vieler gelehrter Gesellschaften, wurde in Aix (Bouches du Rhône) 1702 geboren. Er hat sich durch mehrere literarische Arbeiten bekannt gemacht, von denen hier anzuführen sind eine gekrönte Preisschrift: »*Des moyens de propager le goût de la musique en France et particulièrement dans les departements de l'ancienne Normandie*« (Caen, 1735, in 8°), 96 Seiten.

Porte, Nicolas de la, Organist und Clavierlehrer, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris und ist der Verfasser der folgenden Arbeit: »*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du clavecin, avec l'art de transposer dans tous les tons et sur tous les instruments, dédié à mademoiselle Le Duc*« (in 4°, Paris, La Chevardière).

Portée (französ.), die fünf Notenlinien.

Porter, Walter, Tonkünstler und Componist des vorigen Jahrhunderts, war zu London Mitglied der Kapelle König Carl's I. und zugleich Aufseher über die Chorschüler in Westminster. Von seinen Arbeiten sind veröffentlicht: »Arien und Madrigale für 1, 2, 3, 4, 5 Stimmen nebst dem Generalbasse für die Orgel oder Theorbe nach italienischer Manier« (London, 1639). Ferner: »Gesänge und Motetten für zwei Stimmen« (London, 1657), und »Georg Sandy's Psalmen für zwei Singstimmen, mit dem Generalbass für die Orgel gesetzt« (London, 1670).

Portinario, Francesco, Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, wurde im Kirchenstaat Venedig geboren. Man kennt von ihm drei Hefte Madrigale: »*Il primo libro de Madrigali a cinque voci*« (Venetia, app. Ant. Gardano, 1550, klein in 4°, oblong). Das letzte Buch hat zum Titel: »*Il terzo libro de madrigali a 5 e 6 voci con tre dialoghi a 6 e uno a otto*« (Venetia, 1557, in 4°).

Portmann, Johann Gottlieb, geboren zu Oberlichtenau bei Dresden am 4. Decbr. 1739, hatte wahrscheinlich in der Kreuzschule in Dresden den Grund zu seiner musikalischen Laufbahn gelegt. Er war eine Zeit lang Hofsänger in der fürstlichen Kapelle zu Darmstadt, wo er 1768 an dem fürstlichen Pädagogium als Collaborator und Cantor angestellt wurde. Diese beiden Aemter hat er verwaltet, bis er am 28. Septbr. 1798 starb. Er war Mitarbeiter an der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« und hat ausserdem folgende theoretische und praktische Werke veröffentlicht: 1) »Kurzer musikalischer Unterricht für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt und für Schulmeister und Schulcandidaten insbesondere, mit 28 Platten Beispielen« (die er selbst gravirt hatte), (Darmstadt, im eigenen Verlage, 1785); 2) »Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkt«. Eine Beilage zu jeder musikalischen Theorie. (Darmstadt, 1798.) 270 S. und 19 S. Notenbeispiele; 3) »Neues Hessen-Darmstädtisches Choralbuch mit höchster Landesfürstl. Genehmigung herausgegeben« (Darmstadt, 1786); 4) »Musik auf das Pfingstfest« (in Partitur). Herr Kühnel in Leipzig besitzt sechs Fugen von Portmann im Manuscript.

Portogallo, Marco Antonio, mit seinem eigentlichen Familiennamen Simao, wurde, weil er Portugiese war, in Italien, wo er sich häufig aufhielt, Portogallo genannt. Er wurde in Lissabon 1763 geboren und zeigte sich von Kindheit an für die Musik veranlagt. Sein Gesanglehrer hiess Borselli und sein Lehrer des Contrapunkts Orao. Seine ersten Compositionen bestanden in italienischen Canzonetten und Arien mit Orchesterbegleitung, welche in Lissabon im Theater ausgeführt wurden. Er vertauschte später diese Stadt mit Madrid, wo er als Accompagneur bei der italienischen Oper angestellt wurde. Der portugiesische Gesandte verschaffte ihm aber die Mittel, nach Italien zu reisen, um sein dramatisches Talent noch mehr zu entwickeln. Er kam 1787 daselbst an. Seine erste Oper, die er dort schrieb, »*l'Eroe cinese*« hatte wenig Erfolg, der sich aber bei den folgenden von Oper zu Oper steigerte. Schon die fünfte, »*la Vedova raggiratrice*« in Rom und »*il Principe di Spazzacamino*« wandten ihm das Interesse aller Städte Italiens zu. Für seine besten Opern werden gehalten: »*Demofoonte*«, 1794 in Mailand, und »*Fernando in Messico*«, in Rom 1797 aufgeführt. Er war inzwischen Hofkapellmeister des Königs von Portugal geworden, besuchte aber oft Italien, das letzte Mal 1815, als er von Rio Janeiro, wohin er 1807 den König von Portugal begleitet hatte, zurückkam. Er führte bei dieser Anwesenheit in Mailand »*Adriano in Siria*« auf. Im Ganzen hat er ungefähr 26 Opern componirt, in Lissabon eine ziemliche Anzahl Kirchenmusikstücke, darunter auch eine grosse Anzahl portugiesischer Arien, genannt »*modeinhas*«. P. starb in Lissabon gegen 1830.

Porzell, auch Purzell, vom französischen: *Port-de-selle*, richtiger *Boute-selle*, italien.: *Butta sella*, das Signal zum Satteln beim Ausrücken der Cavallerie.

Posaune, französ.: *Trombonne*, italien.: *Trombone*, latein.: *Tuba*, ein Blasinstrument aus Messing. Dieselbe besteht aus einer etwas weiter als beim Waldhorn mensurirten Röhre ohne Tonlöcher, die am oberen Mündungsende bis etwas über die Mitte in der Höhe des Instrumentes abwärts, am entgegengesetzten Mundstückende bis ungefähr auf drei Viertel der Grösse und nach der anderen Seite hin aufwärts gebogen ist. Die Röhre hat zwei Haupttheile, das Hauptstück und den Zug oder Auszug. An dem aufwärts gebogenen Ende des Hauptstückes befindet sich das kesselförmig ausgetiefte Mundstück, während

das entgegengesetzte in einen erweiterten Schallbecher mündet. Das Mundstück ist ganz dem der Trompete ähnlich, hat nur, nach Verhältniss der Grösse der Alt-, Tenor- oder Bassposaune, einen weiteren Kessel. Die doppelten Röhrenschenkel sind durch metallene Querstäbe verbunden, damit sie sich nicht verbiegen und aus der Lage oder Stellung weichen können. Der unterhalb des Mundstückes befindliche Doppelschenkel aber ist da, wo er die Biegung machen würde, abgeschnitten, so dass zwei offene Röhrenenden entstehen. An diese ist der Zug oder Auszug, auch die Stangen genannt, angeschoben. Dieses zweite Stück besteht ebenfalls aus einer zu einem Doppelschenkel zusammengebogenen, durch einen Querstab verbundenen Röhre, welche um so viel weiter mensurirt ist als die Röhre des Hauptstückes, dass sie luftdicht schliessend über die erwähnten offenen Enden des letzteren geschoben und an denselben, ähnlich den Auszügen eines Perspectives, auf- und abbewegt werden kann, wodurch die Länge des Rohres sich beliebig verändern und, ungeachtet die Tonlöcher fehlen, eine vollständige chromatische Scala sich herausbringen lässt. Es giebt sieben verschiedene Stellungen bei der Zug- oder Naturposaune. Die erste Stellung in *B*, die zweite in *A*, die dritte in *As* oder *Gis*, die vierte in *G*, die fünfte in *Fis* oder *Ges*, die sechste in *F* und die siebente in *E*.

Im Gebrauche sind jetzt noch drei Arten der Posaunen: die Bass-, Tenor- und Alt-Posaune, die zusammen einen sogenannten Chor ausmachen. Die Bassposaune hat einen Umfang vom Contra-*B* chromatisch bis *e* der eingestrichenen Octave (mitunter auch noch etwas höher). Notirt wird sie im Bassschlüssel, und es klingen die Töne mit der Notirung übereinstimmend. Die Tenorposaune hat einen Umfang vom grossen *E* bis zum eingestrichenen *b* (mitunter auch höher). Diese ist leistungsfähiger als die Bassposaune. Notirt wird sie im Tenorschlüssel. Die Altposaune, greller an Klang, erreicht in der Tiefe wohl noch das grosse *B* und in der Höhe das zweigestrichene *e*. Notirt wird sie im Altschlüssel und klingt ebenfalls, wie geschrieben steht. Die Diskantposaune wird kaum noch praktisch verwerthet. Sie gehört zu den historischen Instrumenten. Ihr Umfang reicht vom kleinen *es* bis zum zweigestrichenen *g*. Ihr Klang war schreiend, ohne so hell zu sein wie die Trompete. Deshalb benutzt man beim vierstimmigen Posaunensatze jetzt häufig die Letztere, anstatt der Diskantposaune. Notirt wurde diese im Diskantschlüssel. Auch die alten tieferen Arten der Quart- und Quintposaune kommen jetzt seltener vor, finden aber mitunter in kleineren Orchestern bei mangelnden Bässen noch Verwendung.

Seit 1832 hat man, an Stelle der Züge, das System der Ventile auf die Posaune angewendet. (Siehe Th. Rode's Schrift: »Zur Geschichte der königl. preuss. Infanterie- und Jägermusik«, Leipzig, C. F. Kahnt, 1858, »Neue Zeitschrift für Musik«, 49. Bd., No. 15, 16 u. 17, und »Neue Berliner Musik-Zeitung«, 14. Jahrg., No. 31 und 32). Die Ventil- oder chromatische Posaune, mit drei Ventilen und einem Umfang vom grossen *E* bis zweigestrichenen *c*, wird zumeist wirkungsvoll bei der Militärmusik verwendet. Den grossartigsten Eindruck macht die Zug- oder Naturposaune in der Kirche, überhaupt bei ernster, religiöser Musik. Mit dieser stimmt ihr Charakter ganz überein; daher wurde sie schon in den ältesten Zeiten zur Gottesfeier angewandt. Jeder Posaunist muss dreierlei zu erreichen streben. 1) Bestimmtheit und Schönheit des Tones, 2) Bestimmtheit und Schönheit der Sprache, und 3) Beides erhoben durch Wahrheit, Wärme, Angemessenheit und tiefe gefühlvolle Verschmelzung. Bei der Infanteriemusik trifft man häufig noch Alt-, Tenor- und Bass-Zugposaunen. Zweckmässiger und wirkungsvoller bei dieser Musik erscheint es uns, nur Bassposaunen zu verwenden und auch alle in den Bassschlüssel zu setzen. Die meisten Posaunen stimmen *B*, auch oft *H*, die Quartposaune *F*.

Grosse und bedeutende Virtuosen auf der Naturposaune waren: Queisser, Belke, Fröhlich, Braun, Schmitt, Seger, Ulbrich, Schrader, M. Nabich u. A. Selbst der Triller gehörte bei den eben Genannten nicht zu den Seltenheiten;

natürlich konnte derselbe nur bei den oberen Tönen durch den Mund hervorgebracht werden, denn der Zug kann hierbei nichts wirken.

Posaunensatz. Die Posaune ist das, am wenigsten für die Ausführung von bewegterem Figurenwerk geeignete Instrument. Die Instrumente verlieren überhaupt in den tieferen Lagen an Beweglichkeit, am meisten natürlich die Blasinstrumente und namentlich die Messinginstrumente, deren massiger Ton sich überhaupt wenig für leichte und rasche Bewegung eignet. Dem Posaunenklang kommt keiner an Macht und Fülle gleich, er widerstrebt daher aber auch wie kein anderer der raschen Bewegung, durch die er sein charakteristisches Gepräge meist ganz und gar verliert. Deshalb werden den Posaunen nur in Ausnahmefällen bewegtere Figuren zur Ausführung übertragen, etwa um durch ein machtvolles Unisono den Bass recht wirksam zu machen, oder bei einem polyphon geführten Satz. Die Posaunen sollen im Orchester und in ihrer gemeinschaftlichen Wirkung weniger durch ihr Ton-, als vielmehr durch ihr Klangvermögen wirken. Daher werden in der Regel drei zu chorischer Wirkung verbunden. Bei öffentlichen Aufzügen, wie beim kirchlichen Gottesdienst werden die Posaunen häufig zur Unterstützung des Gesanges verwendet und zwar so, dass die Bassposaune sich der Bassstimme, die Tenorposaune der Tenorstimme, die Altposaune der Altstimme ganz treu anschliesst. Für die Ausführung der Sopranstimme wurde in früherer Zeit noch eine vierte Posaune verwendet, die Diskantposaune. Sie ist von gleicher Länge wie die Altposaune, aber Röhren und Mundstück sind enger mensurirt, weshalb die hohen Töne leichter ansprechen. In neuerer Zeit ist diese Posaune ausser Gebrauch gekommen, sie wird meist durch eine Ventiltrompete, welche die Sopranstimme ausführt, ersetzt. Im Orchester verwendet man meist drei Posaunen: Alt-, Tenor- und Bassposaune. Vermöge der Anzahl und der Kraft ihrer Obertöne sind sie an Macht und Stärke des Schalles allen anderen Instrumenten überlegen, so dass sie die Wirkung dieser leicht beeinträchtigen, wenn nicht ganz aufheben. Namentlich wenn sie im dreistimmigen Satze und in enger Harmonie eingeführt werden, entwickeln sie eine solche Schallkraft, dass die anderen Instrumente dagegen nur sehr schwer sich geltend machen. Soll der Posaunenklang sich daher mit den anderen Instrumenten verschmelzen, so müssen sie sehr vorsichtig eingeführt werden, entweder nur zweistimmig oder dreistimmig in möglichst weiter, und nur unter gewissen Umständen in enger Harmonie.

Mozart begleitet den Marsch für Flöte-Solo in der »Zauberflöte« mit Trompeten, Hörnern und Posaunen und Pauken, und der luftige Klang der Flöte gewinnt über diese schallstarken Instrumente dennoch die Herrschaft, weil die Posaunen zwar dreistimmig, aber in weiter Harmonie geführt sind; die verbundenen Hörner oder Trompeten mischen sich leicht mit ihnen und endlich werden die begleitenden Accorde nicht ausgehalten, sondern sind rhythmisch aufgelöst. Doch auch in enger Harmonie sind sie mächtig Klang verstärkend einzuführen, wenn die anderen Blasinstrumente ebenfalls in ihren wirksamsten Lagen gehalten sind, wie beispielsweise in mehreren Stellen von Gluck's »Iphigenie in Tauris«. Besonders aber ist im Pianissimo eine solche gedrängte Haltung der Posaunen als Mittelstimmen von ausserordentlicher Wirkung und man hat deshalb in neuerer Zeit die Bassposaune durch eine zweite Tenorposaune und durch eine neue Art, die Tenorbassposaune ersetzt. Will man den Klang des Posaunenchores mildern, ohne die eindringliche Gewalt abzuschwächen, so giebt man ihm Hörner als Mittelstimmen bei, wie beispielsweise Mozart im »Idomeneus«, der den Orakelspruch: »*Hà vinto amore*« in dieser Weise mit drei Posaunen und zwei Hörnern begleitet. In ähnlicher Zusammenstellung wendet Posaunen und Hörner Mendelssohn in den Zwischenspielen zum Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« in seinem »Paulus«, oder Richard Wagner im »Lohengrin« in der Einleitung zur ersten Scene des zweiten Aktes an. Dieser Meister der Instrumentation hat namentlich aus dem

Posaunenklang die überraschendsten Instrumentaleffekte gewonnen. Treten dann noch die Trompeten (Cornetts, Tuben u. s. w.) hinzu, so gewinnen wir im Chor der Blechinstrumente, verbunden mit den Schlaginstrumenten, einen durchaus selbständigen Chor, der zur Ausführung der verschiedensten Formen im Freien trefflich zu verwenden ist. Treten dann die Rohrblaseinstrumente hinzu, so gewinnen wir einen neuen Chor mit reicheren Mitteln in der sogenannten Harmoniemusik; die Messinginstrumente, namentlich die Posaunen, treten hierbei mehr mit ihrem Tonvermögen zurück, weil das der Rohrinstrumente viel bedeutender ist; die Messinginstrumente werden vorwiegend nach ihrem Klangvermögen herangezogen, um mit diesem neue Klänge zu erzeugen, welche die Rohrbläser nicht besitzen und so den von diesen vorgetragenen Hauptinhalt eigenthümlicher zu färben. In noch höherem Maasse ist dies der Fall, treten dann auch noch die Streichinstrumente hinzu zum vollen Orchester. Diese bilden dann den Hauptchor, zu welchem Rohrbläser und der Chor der Messinginstrumente ergänzend hingezogen werden.

Posaune, *Trombone* (in der Orgel), auch Posaunenbass, ist ein, zu den offenen Rohrwerken gehörendes Register von 8, 16 und 32 Fusston, ohnstreitig das vortrefflichste Bassregister der Orgel.

Posch, Isaak, latein. Isaakus Poschius, Musiker des 15. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »*Cantiones sacrae* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum*« (Norimberg, 1623). Ferner musikalische Ehren- und Tafelfreuden, darinne Balletten, Gagliarden, Couranten, Intraden und Tänze teutscher Art von 4 Stimmen enthalten. Erster und zweiter Theil, Nürnberg, 1626, in 4°).

Posément (franz.), langsam.

Position *(Applicatur)*, Lagen (s. Applicatur und Lagen).

Positiv, franz.: *Positif;* engl.: *Chamberorgan;* ital.: *Organo piccolo;* eine kleine Orgel, für Privathäuser oder Betsäle eingerichtet, die sich vom Portativ dadurch unterscheidet, dass sie nicht wie dies fortgetragen werden kann, sondern fest steht, wie die Orgel. Die innere Einrichtung ist bei den grösseren Instrumenten derart, wie bei den Orgeln; die kleineren aber haben weder Abstrakten, noch Wellen und Wellenbrett nöthig, da die Windlade sich unter der Tastatur befindet, und so lang, wie diese breit ist. Die Cancellen werden direkt von der Taste durch den sogenannten Stösser geöffnet. Nur selten hat dies Instrument ein Pedal und auch in diesem Falle ist es nicht selbständig, sondern dem Manual angehängt. In der Regel sind zwei Bälge oder ein Doppelbalg vorhanden, ein sogenannter Widerbläser (s. d.). In älteren, grösseren Orgeln wurde ein Theil vom Hauptwerk abgezweigt und als Werk für sich, zu besonderem Gebrauch, im Rücken des das Hauptwerk spielenden Organisten aufgestellt, unter dem Namen Positiv oder Rückpositiv, Rückwerk bekannt.

Poss, Georg, Componist und Cornettist im Dienste Ferdinand's von Oesterreich, lebte gegen den Anfang des 17. Jahrhunderts. Er veröffentlichte folgende seiner Arbeiten: 1) »*Liber primus missarum* 8 *et* 6 *vocibus*« (Augsburg, 1608); 2) »*Orphaeus mixtus vel concentus musici tam sacris quam profanis usibus tam instrumentis quam voc. humanis concinnati*«, lib. I. (ibid. 1608).

Possen, Lauxmin, Lautenmacher zu Schöngau in Baiern, lebte Mitte des 16. Jahrhunderts. Er war für die Fabrikation und Instandhaltung der Instrumente der Kapelle in München 1564 mit dem Gehalte von 405 fl. angestellt. In einigen Kunstkabinetten sind Lauten und Viola's seiner Arbeit aufbewahrt.

Possibile (ital.), möglich; z. B. *fortissime quanto possibile* = so stark als möglich.

Possirlich, *burlesco;* scherzend, *burlando.*

Possevin, Antonio, geboren in Mantua um 1534. Wurde später in die Gesellschaft Jesu aufgenommen, und von dieser, deren Sekretär er 1573 wurde, ebenso vom Papste, zu vielen Geschäften, auch in Schweden und Russland verwendet, wobei er sich sehr geschickt erwies. Er starb in Ferrara am 26. Febr. 1611.

In seinem Buche: »*Bibliotheca selecta de ratione studiorum*« (Roma, 1593, zwei Bände in Fol. und Köln, 1607, lib. XV., Cap. 5 und 6) behandelt er die Musik und die Componisten seiner Zeit, von denen er ein weitläufiges Verzeichniss giebt.

Postel, französischer Gelehrter, wurde am 25. März 1510 zu Dolerie bei Barenton in der Normandie geboren. Nachdem er Europa und Asien bereist, liess er sich in Paris nieder, und wurde dort Professor der Mathematik, später zog er sich in das Kloster St. Martin zurück. Unter seinen 57 Arbeiten befindet sich auch eine über Musik unter dem Titel: »*Tabula in musicam theoricam*« (Paris, 1552, in 8°). P. starb 1581.

Posten nennt man in den sogenannten Feldstücken (s. d.) der Signaltrompeter, die besonderen Formeln und Blasmanieren, aus denen diese Tonstücke zusammengesetzt sind.

Posthorn, ein Waldhorn von geringerem Umfange, als das gewöhnliche, das den Postillionen als Signalhorn dient und auf dem sie auch kleine Stücke zu blasen verstehen. In neuerer Zeit kommt es allmälig ab und weicht der Trompete, wodurch die Romantik auch hier empfindlich geschädigt wird.

Postludium (lat.), Nachspiel (s. d.).

Potier, Henry Hipolyte, jüngster Sohn des berühmten Schauspielers dieses Namens, ist am 10. Febr. 1816 in Paris geboren. Er wurde im Conservatorium daselbst ausgebildet, wo er 1830 und 1831 den zweiten und ersten Preis erhielt. Nachdem er das Conservatorium 1837 verlassen, lebte er als Lehrer der Composition, und wurde 1850 bei der grossen Oper Chordirektor. Eine einaktige Oper »*Le Caquet du couvent*« (1846) und »*Il Signor Pascariello*«, Oper in 3 Akten (1848), wurden mit Beifall in Paris aufgeführt. Ausserdem schrieb er nur noch die Musik zu einem Ballet »*Aelia et Mysis*«.

Potin, Antoine, Instrumentenbauer, lebte gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in Paris, wo er wahrscheinlich auch geboren ist. Mersenne sagt (»*Harmonie universelle*«, lib. III, p. 159) von ihm, dass er die besten Spinette verfertigte.

Pot-pourri, ein aus allerhand beliebten Melodien zusammengestelltes Musikstück, das nur den Zweck der Unterhaltung verfolgt.

PP., eigentlich *pp.*, Abkürzung für *pianissimo.*

Pott, August, Violinist, geboren am 7. Novbr. 1806 zu Nordheim in Hannover, wo sein Vater Stadtmusiker war, der ihn auch in den Anfangsgründen unterrichtete. Später ging er nach Kassel, um bei Spohr Unterricht zu nehmen. Hier liess er sich 1824 zum erstenmal öffentlich hören, und der Beifall, den er erwarb, belohnte seine Anstrengungen. Er machte nun eine Concertreise durch Dänemark und liess sich in Wien und anderen Städten Deutschlands hören, wo er überall als ein gediegener Spieler anerkannt wurde. 1832 trat er als Concertmeister in die Kapelle des Grossherzogs von Oldenburg. Componirt hat er: 1) »*Les Adieux de Copenhagne*«, grosses Concert für die Violine, op. 10 (Leipzig, Hofmeister); 2) »Variationen für die Violine mit Begleitung von Violine, Violoncell und Bass« (Hannover, Kruchwitz); 3) »Duo für zwei Violinen« (ebend.); 4) »*Les Souvenirs de Paris*«, Variationen mit Orchester, op. 12 (Leipzig, Kistner); 5) »Zweites Concert für Violine und Orchester«, op. 15 (Leipzig, Kistner).

Potter, Cyprian, Pianist und Componist, geboren in London 1792, wo sein Vater Professor der Musik war. Er erhielt Unterricht von Calcott, Crotch und Woelfl. Vor das Publikum trat er zuerst in London im Philharmonischen Concert mit einem Sextett, welches aber wenig Anklang fand. Er machte nun Reisen, wurde nach seiner Rückkehr Professor des Clavierspiels an der königl. Musikschule und 1825 Nachfolger des Dr. Crotch, Direktor dieser Anstalt. Er starb am 28. Sept. 1872. Seine Compositionen bestehen in Trios, Duos, Sonaten und Clavierstücken, und sind in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, Bonn bei Simrock, London bei Clementi u. s. w. erschienen.

Potter, John, englischer Literat, lebte in London in der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts. Es existirt von ihm ein Schriftchen, betitelt: »*Observations on the present state of music and musicians*« (London, 1763).

Potthof, Organist und berühmter Glockenspieler, ist in Amsterdam 1726 geboren. Sieben Jahr alt erblindete er an der Blatternkrankheit. Die Handhabung des Glockenspiels im Rathhause, worin er es zu einer enormen Fertigkeit brachte, übertrug man ihm, als er 13 Jahr alt war. Er spielte fast immer dreistimmig, so dass er die eine Stimme mit den Füssen ausführte, und auf diese Weise Fugen und Variationen zu Stande brachte. Die körperliche Anstrengung war aber sehr gross. Da er gleichzeitig auch ein geschickter Orgelspieler war, stellte man ihn 1790 als solchen an der Stadtkirche an.

Pottier, Matthias, Componist des 17. Jahrhunderts, lebte in Antwerpen. Von seinen Arbeiten sind die folgenden bekannt: 1) eine Messe in »*Flores selectissimarum missarum*«, 4-, 5- und 6stimmig (Antwerpen, 1650, in 4°); 2) »*Missae* 7, 8 *voc.*« (ibid. 1640).

Pousam, Manuel, portugiesischer Augustinermönch und Componist, war Kapellmeister seines Klosters zu Lissabon, wo er 1683 starb. Man hat von ihm: »*Liber Passionum et eorum, quae a Dominica Palmarum usque ad Sabbatum sanctum cantari solent*« (Lugduni, apud Petr. Guillèmin, 1576, Fol.); 2) »*Missa defunctorum a* 8 *voc.*«; 3) »*Vilhancicos e Motetes*«, befinden sich auf der königl. Bibliothek in Lissabon.

Powel, Thomas, geboren zu London 1776, wurde von Kindheit an in der Musik unterrichtet, bildete sich aber am vorzüglichsten im Violoncellspiel aus. 1805 trat er zum ersten Mal im Hay-Market-Concert auf und spielte ein Celloconcert seiner Composition mit vielem Beifall. Dennoch widmete er sich später hauptsächlich der Lehrthätigkeit, zuerst in Dublin, später in Edinburgh. Seine Compositionen bestehen in Trios, Duos, Quartetten, Clavierstücken u. s. w.

Power, Lyonel, der älteste Musikschriftsteller Englands, hat einen Traktat im Manuscript hinterlassen, betitelt: »*Of the Cordis of Musicke*«. Es ist eine Anleitung zur Composition und zum Contrapunkt und Hawkins und Burney haben aus diesem, durch sein hohes Alter interessanten Buche weitläufige Auszüge gemacht. Hawkins in: »*General History of the science etc.*«, t. II, p. 226. Burney in: »*General History etc.*« t. II, 422. Das Manuscript Power's befindet sich in der Bibliothek des Grafen von Shelburne.

Poznanski, J. B., wurde am 11. Decbr. 1839 in Charleston (Nordamerika) geboren und bildete sich namentlich unter Vieuxtemps zu einem bedeutenden Violinspieler aus. Nachdem er in Wien und Paris auch noch theoretische Studien gemacht hatte, unternahm er mit seinem Bruder (s. u.) Kunstreisen und kehrte 1866 nach New-York zurück.

Poznanski, Joseph, Bruder des Vorgenannten, bedeutender Pianist, ist am 25. Aug. 1841 in Charleston geboren, wurde Schüler von Wolf in Paris und Halevy und ging 1866 mit seinem Bruder zurück nach New-York.

Pradher, Louis Bartelémi, eigentlich Pradère, Pianist, geboren am 18. Decbr. 1781 in Paris, woselbst sein Vater Professor des Violinspiels war. Sein Onkel, Lefévre, unterrichtete ihn, bis er ins königl. Conservatorium eintrat, wo er nach einander die beiden ersten Preise erhielt. Er verheiratete sich, noch nicht 20 Jahre alt, mit einer Tochter des Componisten Philidor. 1802 wurde er Lehrer des Clavierspiels am königl. Conservatorium. Hier wurden unter Anderen Henri und Jacques Herz, Dubois, Meysemberg, Lambert und Rosellen seine Schüler. Als ausgezeichneter Begleiter auf dem Clavier kam er in dieser Eigenschaft in die Privatkapelle des Königs Louis XVIII. und Charles X. Als er schon längere Zeit als Lehrer gewirkt, wandelte ihn die Lust an, sich mehr in der Composition zu versuchen, er nahm deshalb die Unterweisung Mehul's an, und hat danach sieben Opern, die in Paris aufgeführt wurden, und eine Reihe anderer Compositionen geschrieben, darunter ein Clavierconcert (Paris, Sieber), Sonaten, Fantasien, Rondo's u. s. w. Nach einer 25jährigen Thätigkeit am Conservatorium zog er sich nach Toulouse zurück, nachdem er

sich zum zweiten Mal mit einer talentvollen Sängerin, Mademoiselle More, verheiratet hatte. Dieselbe war am 6. Jan. 1800 zu Carcassone geboren und während 21 Jahren beliebte Sängerin an der *Opera comique* gewesen. Herr und Madame Pradhier genossen in angenehmer Zurückgezogenheit die Früchte ihrer Arbeit. P. starb in Gray (Haute-Saône) im Monat Oktober 1843.

Präambulum, Präludium, Vorspiel (s. Präludium).

Präcentor heisst in Stiftskirchen und in Klöstern der, als Vorsänger fungirende Domherr oder Pater; in Klöstern führt er auch den Titel Armarius. In neuerer Zeit heisst auch der Chordirektor des Kirchensängerchores Präcentor.

Prächtig, *fastoso, pomposo.*

Präfation, *Praefatio, Illatio, Immolatio, Contestatio,* ein zur Messe gehöriges Gebet, das vor der Wandlung vom Priester in der Weise des Choraliterlesens gesungen wurde. Es kommen neun Präfationen zur Anwendung, mit denen beim täglichen Messopfer gewechselt wird.

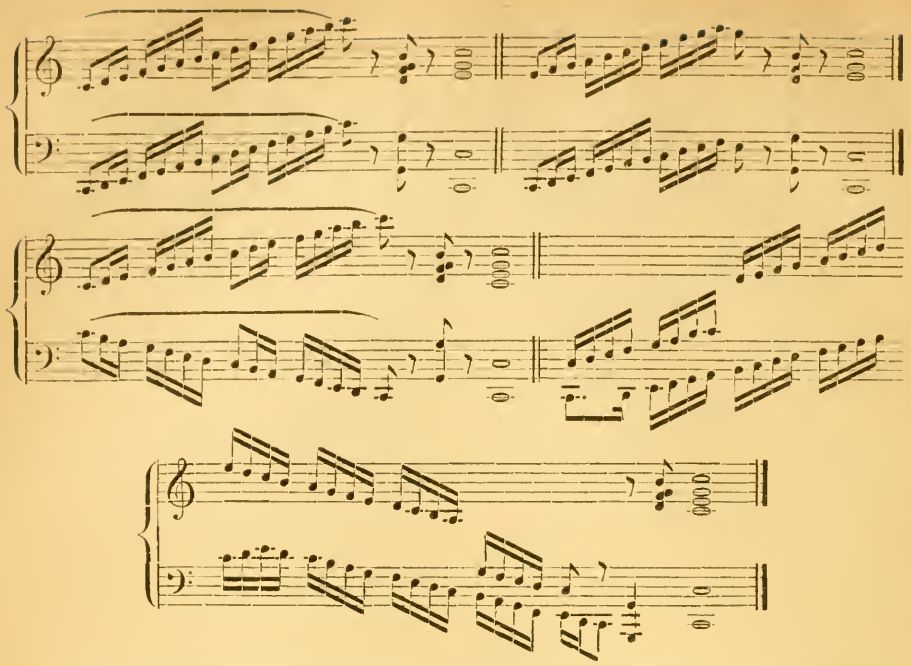
Präfect vom lat. *Praefectus,* der Vorgesetzte, Vorsteher; mit dem Beisatze: *chori,* also *Praefectus chori,* der Dirigent der Singchöre. Meist ist er indess nur der Stellvertreter des eigentlichen Chordirektors, des Cantors oder *Regens chori.*

Präficiä hiessen bei den Römern die Klageweiber, welche bei den Leichenbegängnissen die Klagelieder (Nänien) sangen. Nicht selten kamen, als ihr Gegensatz, die Mimen hinzu, die komische Scenen aus dem Leben des Verstorbenen ausführten.

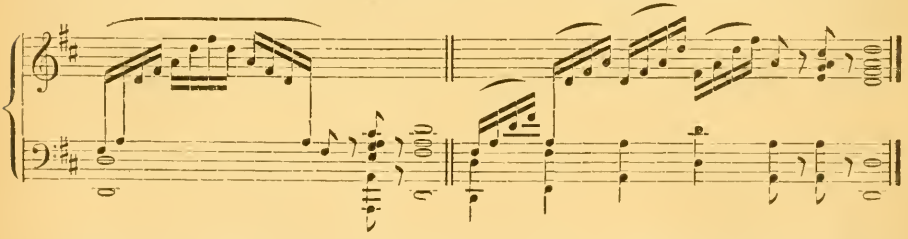
Präger, Henri Alois, Violinist, Guitarrist und Componist, wurde in Amsterdam am 25. Decbr. 1783 geboren. Er war längere Zeit Kapellmeister einer umherziehenden Truppe, worauf er in Leipzig, Magdeburg und Hannover nach einander am Theater in derselben Eigenschaft angestellt war. Seine Compositionen bestehen in: 1) Oper »Der Kyffhäuser-Berg«; 2) Quintett für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 28, Leipzig, Breitkopf & Härtel; 3) Quartette, op. 13, 17, 18, 19, 34, 43, 47, ibid., Hoffmeister & Probst; 4) Trios für die Violine, Alt und Violoncell, op. 14 u. 42, ibid.; 5) Duos für zwei Violinen, op. 16, 25, 29, ibid.; 6) Capriccios, Etuden für Violine allein, op. 10, 22, 44. Er starb am 7. August 1854 und mit ihm wohl auch der letzte Guitarrevirtuos.

Präludiren heisst: ein Vorspiel machen, eine Thätigkeit, welche bei den verschiedensten Gelegenheiten gefordert wird. Der Organist leitet damit nicht nur überhaupt den Gottesdienst ein, indem er ein, nicht improvisirtes Präludium auf der Orgel ausführt, sondern er bereitet auch die einzelnen gesungenen Kirchenlieder und zur Aufführung gelangenden Chorgesänge damit vor. Für die Sänger ist es durchaus nothwendig, dass sie vorher in die Tonart eingeführt werden, in welcher sich der durch sie auszuführende Tonsatz bewegt. Deshalb erwächst auch dem Clavierspieler, welcher den Gesang auf dem Flügel begleitet, die Aufgabe, durch ein kurzes Präludium die betreffende Tonart festzustellen, damit der Sänger sich leicht darin zurecht findet. Ein solches Präludiren hat ferner auch den Zweck, dass es die Hörer aufmerksam macht und ihnen zu jener Sammlung verhilft, ohne welche sie das nachfolgende Tonstück kaum mit Erfolg geniessen könnten. Für den Spieler gewährt es endlich den Vortheil, dass er sich damit auf dem, ihm vielleicht fremden Instrument einigermaassen schon einspielt und die besondere Weise der Technik desselben kennen lernt.

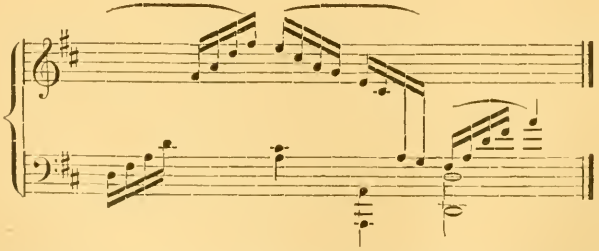
Um die Tonart festzustellen, genügt es, die Tonleiter, in Octaven, Terzen oder Sexten oder in der Gegenbewegung durch mehrere Octaven zu spielen und den Dominantaccord dem Septimenaccord auf der fünften Stufe anzufügen.



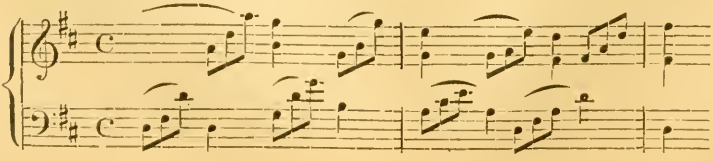
Dass an Stelle der diatonischen auch die chromatische Tonleiter treten kann, ist selbstverständlich. Weiterhin ist der arpeggirte Dreiklang mit den beiden Schlussaccorden durchaus genügend, in die betreffende Tonart einzuführen:



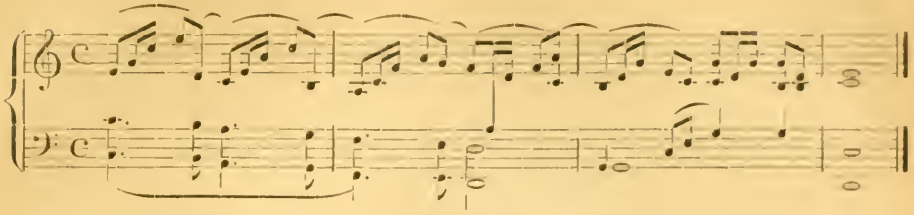
Weiterhin werden dann die beiden, die Tonart charakterisirenden Accorde arpeggirt:



Durch Aufnahme des Unterdominantdreiklanges wird dann ein solches Vorspiel harmonisch reicher ausgestattet und erfüllt seinen Zweck, in die Tonart einzuführen, noch entschiedener:



Eine abermalige Erweiterung findet dann dieser harmonische Apparat durch die Aufnahme der parallelen Dreiklänge:



In Bezug auf den Charakter solcher Vorspiele, können natürlich nur ganz allgemeine Winke gegeben werden. Gilt es eben nur, einen Kreis von in der Unterhaltung begriffenen Hörern auf die Ausführung eines Tonstückes aufmerksam zu machen, so genügen meist einige stark schallende Accorde oder Läufer. Mehr Sorgfalt erfordert es schon, die Sänger in die Tonart einzuführen. Soll aber zugleich der Hörer in die Stimmung versetzt werden, in welcher er mit grösserem Gewinn für Herz und Gemüth das betreffende vorzuführende Kunstwerk geniessen soll, so muss auch das Vorspiel dem entsprechen, es muss mit dem Charakter des Tonstückes möglichst in Einklang gebracht werden. So wie der Organist in der Kirche Festes- und Freudenlieder mit Präludien anderen Charakters einleitet, wie Trauer- und Klagelieder, so muss auch der Accompagneur in seinem Vorspiel auf die Stimmung Rücksicht nehmen, welche das betreffende Tonstück durchzieht. Ist dies ernster Art, darf es nicht durch ein brillantes Vorspiel eingeleitet werden und umgekehrt. Der Erfolg einer Kunstleistung kann auf diese Weise erleichtert und erschwert werden. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch wird übrigens die Bezeichnung »präludiren« häufig mit »phantasiren« verwechselt. Beide Begriffe sind indess auseinander zu halten. Das Präludiren ist zwar meist ein »Phantasiren«, aber mit dem bestimmten Zweck, ein Tonstück vorzubereiten, während das beim Phantasiren nicht der Fall ist, das eben keinen direkten Zweck verfolgt.

Präludium, franz.: *Prélude*, engl.: *Voluntary*, Vorspiel; heisst das Tonstück von unbestimmter Form, mit dem grössere Formen von mehr feststehender Construktion eingeleitet werden. Es ist bei dem Artikel Ouverture gezeigt worden, dass diese aus dem Präludium hervorging. Dies tritt zunächst als Intrata auf, mit der, meist nur auf dem tonischen Dreiklang ruhend, festliche Aufzüge und später die erste Scene der Oper eingeleitet wurden. Mit der selbständigeren Entwickelung der Instrumentalmusik erweiterte sich diese Intrata dann zur Sonata und zur Ouverture, wurde aber auch namentlich am Clavichord und der Orgel als selbständiger Satz zum Präludium herausgebildet, mit welchem die Suite oder Fuge und Fantasie eingeleitet wurde. Diese Präludien unterscheiden sich von jenen vorerwähnten, mehr äusseren Zwecken dienenden Improvisationen dadurch, dass sie weiter ausgeführt und nach bestimmteren künstlerischen Gesichtspunkten angeordnet sind. Sie vermitteln nicht eigentlich einen bestimmten Inhalt, sondern sie bereiten nur vor. Ihre Form ist demnach in so fern frei, als diese durchaus nicht, selbst nicht in ihrem Grundriss fester bestimmt ist. In der Regel entbehrt das Präludium der rhythmischen Gliederung; es wird dadurch gewonnen, dass eine nur organisch entwickelte Reihe von Accorden in motivisch entwickeltes Figurenwerk aufgelöst wird. So sind die meisten Präludien für Clavier von Joh. Seb. Bach, Clementi, Mendelssohn und Chopin gehalten und diese Anordnung entspricht der Idee der Form vollkommen. Die

Präludien für Orgel sind zunächst meist Choralvorspiele, die als Einleitung zu einem Choral dienen. Die entsprechendste Form ist demnach die des figurirten und fugirten Chorals. Hier ist meist die Stellung, welche die

Vorspiele in der Kirche einnehmen sollen, entscheidend für die grössere oder geringere Ausdehnung des Präludiums; ob nur eine Melodiezeile oder die ganze Melodie verarbeitet werden soll. Die Präludien zur Orgelfuge gewinnen die Bedeutung der Clavierpräludien, sie sind nur in soweit umgestaltet, als durch das Instrument, wie durch die veränderte Bedeutung der Orgelfuge bedingt ist. Gerade in diesen Orgelpräludien sind die Meister vorwiegend bemüht, die ganze Macht der Orgel zu entwickeln; und so verarbeiten sie zwar auch meist ein Motiv, wie in dem Clavierpräludien, aber mit grösserer Freiheit. Neben die höchste accordische Fülle, welche das Instrument zulässt, tritt die strengste, meist vielstimmige, Polyphonie und jenes freieste Spiel mit Figuren, wie es der Orgelstil bedingt. Diese Präludien gewinnen damit die Bedeutung des die Arie einleitenden Recitativs; wie in diesen gelangen in jenen Orgelpräludien verschiedene Züge seelischen Lebens zum Ausdruck, bis diese sich im Fugenthema zu einem bestimmten einheitlichen Zuge vereinigen. Die Stellung der freien Orgelpräludien, mit denen der Gottesdienst, ohne besondere Rücksicht auf einen bestimmten Choral eingeleitet wird, entsprechen mehr den Clavierpräludien. Ihnen liegt ebenso ein bestimmter harmonischer Apparat zu Grunde, wie jenen und er wird ebenso motivisch entwickelt, wie dort, nur in der, dem kirchlichen Zweck entsprechenden Weise. Hierauf sind natürlich die speciellen Festtage der christlichen Kirche von Einfluss. Die Adventzeit bedingt eine andere Behandlung dieser Formen, als die Fastenzeit, der Charfreitag eine andere als die Ostertage u. s. w.

Pränestinus, Joanne Petro Aloysio, s. Palestrina, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Präparation, s. Vorbereitung.

Prästanten (vom latein. *praestare*, vorstehen) heissen die grossen vorstehenden Orgelpfeifen, gewöhnlich die des Principals (s. d.). In Frankreich bezeichnet man die Octave 4 Fuss mit Prästant, weil die Temperatur in diese Stimme gelegt wird.

Prätorius, Hieronymus, Sohn des Jakob P. senior, war 1560 (sic?) zu Hamburg geboren, woselbst sein Vater Organist an der St. Jakobskirche war. Von diesem wurde er auch in der Musik unterrichtet, bis er nach Köln ging, um sich weiter auszubilden. Bereits 1580 erhielt er den Posten eines Cantors in Erfurt, wo er sich auch verheiratete. Als sein Vater starb, wurde er 1582 an Stelle desselben als Organist nach Hamburg berufen, dort ist er auch im J. 1629 gestorben. Er hinterliess zwei Söhne, Jakob und Johann und eine Tochter, Anna. Beide Söhne wurden Organisten in Hamburg (s. d.). Das bekannteste seiner Werke, das er im Vereine mit seinem Sohne Jakob und den Organisten Joachim Decker und David Scheidemann in Hamburg herausgab, ist: »Melodeyen Gesangbuch zu vier stimmen, Gedruckt zu Hamburgk durch Samuel Rüdinger 1604«. (Eine Beschreibung desselben nebst Index findet man in der »Monatschr. f. Musikg.«, 3. Jahrg. p. 75.) Bedeutender und seine Stellung in der Musikgeschichte bezeichnender sind seine »*Cantiones sacrae*« von 1599. Hier lernt man ihn als einen in der alten Kunst wohlbewanderten Componisten kennen, der auch das Empfindungs- und Stimmungsvolle mit dem klassischen Tonsatze zu verbinden weiss. Von seinen gedruckten Werken ist uns eine grosse Anzahl aufbewahrt, die sich vielfach auf deutschen Bibliotheken erhalten haben, besonders aber in Hamburg (Stadtbibliothek) und in Berlin. Es sind folgende: 1) »*Cantiones sacrae de praecipius festis totius Anni* 5, 6, 7 *et* 8 *Vocum*« (Hamburg, Ph. de Ohr, 1599, 3. Aufl. 1622; die 2. ist unbekannt); 2) »*Magnificat* 8 *vocum super octo tonos, cum motetis aliquot* 8 *et* 12 *vocum*« (Hamburg, ibid. 1602, 2. Ausg. 1622); 3) »*Liber Missarum qui est operum musicorum Tomus Tertius V, VI, VIII vocum*« (Hamburgi, H. Carstens, 1616; enthält auch eine »*Missa*« von Steph. Fétis und eine von Jac. Meiland); 4) »*Cantiones sacrae variae V, VI, VII, VIII, X, XII, XVI, XX Vocum, Tomus IV*« (Hamburg, ibid. 1618); 5) »*Cantiones novae officiosae*

V, VI, VII, VIII, X et XV vocum, Tomus V« (Hamburg, Mich. Hering, 1625). Ausserdem befinden sich auf der Stadtbibliothek in Hamburg noch mehrere »*Epithalamii*«. In neuerer Zeit sind nur zwei seiner lateinischen Gesänge und einige seiner Kirchenlieder neu gedruckt worden (s. Eitner's »Verz. u. Ausg. alter Musikw.«, Berlin, 1871).

Prätorius, Jakob, der Sohn des Hieronymus. Eine ausführliche Biographie in den »Monatsheften« (III, 65) setzt uns in den Stand, über den vielfach mit seinem Grossvater verwechselten Componisten Genaueres zu berichten. Jakob muss schon geboren sein, als sich sein Vater in Erfurt befand und zwar gegen 1580 oder 1581. Der Vater sandte ihn zum Behufe seiner musikalischen Ausbildung zu dem berühmten Componisten und Orgelvirtuosen Joh. Peter Sweelinck in Amsterdam und dieser scheint ihn so lieb gewonnen zu haben, dass er ihm zu seiner Hochzeit im J. 1608 selbst den Hochzeitsgesang componirte. Jakob erhielt nach seiner Rückkunft aus Amsterdam den Organisten-Posten an St. Peter, den er auch bis an sein Lebensende bekleidete, ausserdem wurden ihm aber noch die Ehrenposten, die wahrscheinlich mit einem ansehnlichen Gehalte verbunden waren, eines Vicarius am Dome zu Hamburg und am 28. Octbr. 1648 der eines Decanus verliehen. Am 21. Octbr. 1651 starb er. Joh. Rist, der geistliche Liederdichter, verfasste folgende Grabschrift auf ihn:

„Hier liegt Herr Jakob Schultz, ein Mann von hohen Gaben,
Ein grosser Orgelmann, dem Leibe nach begraben.
Die kluge Welt giebt ihm viel Ehr und Ruhm zu Lohn,
Das irdische deckt dies Grab; der Geist ist himmlisch schon.“

Von Jakob's Compositionen sind uns nur, ausser den 19 vierstimmigen Chorälen im Melodeyenbuche von 1604, Gelegenheitscompositionen aufbewahrt, die sich auf der Hamburger Stadtbibliothek befinden. Hier erweisst er sich aber als ein Componist, der mit Eifer die moderne Musik verbessern hilft, sowohl in Hinsicht der Erfindung von charakteristischen Motiven, die er wirkungsvoll zu verwerthen weiss, als auch in Accordverbindungen, welche das modulatorische Element in der Musik in kraftvoller Weise zur Wirkung bringen. Leider ist uns scheinbar nichts von seinen Orgelwerken erhalten worden, denn hier soll er, nach dem Ausspruche seiner Zeitgenossen, Grosses geleistet haben.

Prätorius, Michael, aus Thüringen stammend, war am 15. Febr. 1571 oder 1572 in Kreutzberg an der Werra geboren. Die einzige zuverlässige Nachricht giebt uns eine neuerdings aufgefundene und in den »Monatsheften« veröffentlichte Leichenrede. Hier heisst es, dass sein Grossvater und sein Vater Prediger gewesen sind; auch mehrere seiner Brüder haben sich diesem Amte gewidmet. Er selbst, Michael, soll auch grosse Lust dazu gehabt und es oft bereut haben, dieser Neigung nicht gefolgt zu sein. Doch darf man dem keinen grossen Glauben beimessen, wenn es weiter heisst: »dass er oft hohe und schwere Anfechtungen gehabt, weil er seine Jugend übel zugebracht. Er war traun! ein sündiger Mensch und ist kein Engel gewesen.« D. h. also, P. war ein lockerer Gesell, ein Lebemann, der sich nicht viel um die Kirche gekümmert hat und hier nun, wo er sich nicht mehr wehren konnte, eine tüchtige Lection erhält. Betrachtet man aber P.'s Leistungen und seine öffentliche Stellung, so wird wohl nur die Vernachlässigung der Kirche Schuld sein, dass ihm der Prediger einen so trostlosen Nachruf hält. Noch komischer wird aber der Vorwurf, wenn wir erfahren, dass P. vom Herzog von Braunschweig mit einer einträglichen geistlichen Präbende (Pfründe) belehnt war. Er scheint nicht verheiratet gewesen zu sein, denn sonst würde die Leichenpredigt gewiss Daten darüber bringen. Fétis sagt: P. war zuerst Kapellmeister in Lüneburg, dann Organist des Herzogs von Braunschweig und zuletzt dessen Kapellmeister und Sekretär. Wir kennen die Quelle nicht, woraus Fétis diese Nachrichten geschöpft hat, glauben aber doch, dass hier ein Irrthum obwaltet. Lüneburg und Braunschweig gehörten ein und demselben Herzoge an und P.'s officieller Titel war: Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig und Lüneburg, der

Sitz der Kapelle aber war in Wolfenbüttel. P. war viel auf Reisen und er entschuldigt sich mehrfach in seinen Druckwerken wegen der dort vorkommenden Fehler, da er die Drucke nicht selbst corrigiren konnte. Trotz dieses viel bewegten und nur kurzen Lebens, denn er starb bereits, 49 Jahr*) alt, am 15. Febr. 1621, hat er eine Reihe von Werken hinterlassen, die geradezu staunenswerth ist. In der kurzen Zeit von nur 20 Jahren, denn 1600 erschien sein erstes Werk, hat er nicht nur ein theoretisch-geschichtliches Werk in drei Bänden von 1174 Seiten abgefasst (die »*Syntagma musicum*«, 1614—1619, der vierte Band ist unbekannt, wahrscheinlich nie erschienen), welches noch heute eins der wichtigsten und besten Werke über die alte Kunst bildet, und eine fast unübersehbare Anzahl von Gesängen enthält. Allein seine »*Musae Sioniae*« von 1607—1611 umfassen in 9 Theilen 1244 Gesänge, die Motetten »*Musarum Sionarum*« von 1607, 52 Gesänge zu 4—16 Stimmen, die »*Eulogodia Sionia*« von 1611, 60 Gesänge von 2—8 Stimmen, die »*Missodia Sionia*« von 1611, 104 Gesänge zu 8 Stimmen, die »*Megalynodia Sionia*« von 1611, 14 Gesänge zu 5—8 Stimmen, die »*Hymnodia Sionia*« von 1611, 145 Gesänge zu 3—8 Stimmen, die »*Urania*« von 1613, 28 Gesänge zu 4—12 Stimmen, die »*Polyhymnia*« von 1619, 40 Gesänge zu 1—21 Stimmen, eine zweite »*Polyhymnia exercitatrix*« von 1619, 14 Gesänge zu 2—8 Stimmen, das »*Puericinium*« von 1621, 14 Gesänge zu 3—12 Stimmen, die kleine und grosse Litaney von 1612 enthält 4 Nummern zu 5—8 Stimmen, das macht schon 1719 Gesänge und ist dies immer erst ein Theil von dem, was er geschrieben hat, denn Becker und Fétis führen noch eine Motetten-Sammlung von 1600 an, ferner eine »*Polyhymnia III*« von 1602, »*Terpsichore musarum*« von 1611 und 1612, »*Musarum Aoniarum*« von 1611, »*Mus. Aoniar. tertia Erato*« von 1611, ein »*Te deum*« von 1613, »*Musa Aonia Thalia*« von 1619, »*Concerti sacri ecclesiastici*« von 1620, »*Calliope*« von 1620. Seine Schreibweise ist klassisch und manche seiner Sätze haben bis heute noch ihre Anziehungskraft behalten, ich erinnere nur an das kostbare vierstimmige Lied: »Es ist ein' Ros' entsprungen«. In der Textunterlegung und im Gebrauch der Diesis bildet er für den Historiker oft die einzige und beste Quelle. P. liegt in Wolfenbüttel in der Heinrichstädtischen Kapelle begraben und wie Gerber mittheilt, befindet sich sein Bildniss in der Kirche B. M. Virginus zu Wolfenbüttel. Die Neuzeit hat besonders seine Choralbearbeitungen und Verwerthung von alten weltlichen Liedern in umfangreicher Weise im Neudruck wieder an's Licht gezogen und weisst Eitner's Verzeichniss gegen 230 Gesänge auf. Die Originalwerke P.'s befinden sich theilweise in der königl. Bibliothek zu Berlin, Stadtbibliothek in Hamburg und Katharinen-Bibliothek in Brandenburg.

Prätorius, Johann, der jüngere Bruder Jakob's, war Organist an der Nicolai-Kirche zu Hamburg. Durch einige Gelegenheits-Compositionen, die sich auf der Stadtbibliothek in Hamburg befinden, erweist er sich als der würdige Sohn seines berühmten Vaters Hieronymus, der zwar nicht ausserordentliche Wege einschlägt, doch aber in den herkömmlichen Formen sich sachgemäss auszudrücken versteht. Als jüngster Sprössling dieser berühmten Familie verdient er wenigstens genannt zu werden. Auch soll noch erwähnt werden, dass er nicht mit dem Joh. Prätorius aus Insterburg, oder Joh. Prätorius, Rektor in Halle, zu verwechseln ist.

Prager nennt man die wandernden böhmischen Musikchöre, welche Deutschland durchziehen und auf den Strassen, namentlich während der Messen in Leipzig, Frankfurt a. M. u. s. w. oder in Badeörtern Musik machen.

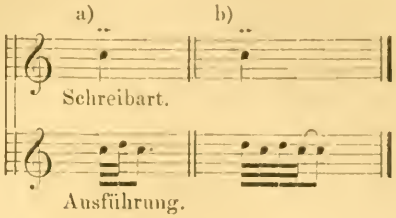
Praktische Musik, s.: Tonkunde.

---

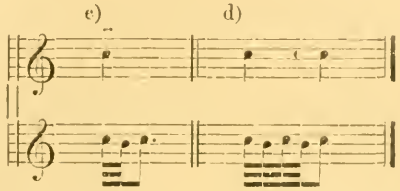
*) Die Angabe seines Alters befindet sich in einem der oben erwähnten Leichenrede angehängten latein. Gedichte, verfasst von dem Rektor Hildebrand in Wolfenbüttel; demnach müsste P. nicht 1571, sondern erst 1572 geboren sein, da er sonst am 15. Febr. gerade 50 Jahre alt wurde.

Prallender Doppelschlag, s. Doppelschlag.

Pralltriller, ein verkürzter Triller, der durch das Zeichen ⁓ angedeutet wird. Er besteht nur aus zwei Tönen, von denen der Hauptton erster (a) oder auch zweiter sein kann (b).



Die erstere Art ist jetzt die herrschende geworden unter dem Namen »Schneller«. Eine dritte Art war früher sehr gebräuchlich, bei welcher der tiefere Ton als Nebennote ein- oder auch zweimal nachschlägt; er wurde mit ⁓ bezeichnet oder wie unter d):



Prandi, Hironimo, Professor der Philosophie, lebte in Bologna im Anfange des 19. Jahrhunderts; er liess drucken: »*Orazione sulla musica*« (Bologna, 1805).

Prasperg, Balthasar, latein. Praspergius, Cantor in Basel im Anfang des 16. Jahrhunderts; geboren in Merseburg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Man hat von ihm eine Abhandlung über den Kirchengesang, betitelt: »*Clarissima plane atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis*« (Basileae, 1501, in 4°). Das Buch ist nur durch seine Seltenheit und sein Alter werthvoll.

Prati, Alessio, beliebter Componist, ist zu Ferrara am 16. Juli 1750 geboren. Er machte seine musikalischen Studien in seiner Vaterstadt bei Lighetti, ging 1767 nach Paris, wo er in den höchsten Kreisen, auch bei Hofe, Musikunterricht ertheilte. Hier wurde auch seine erste Oper »*L'Ecole de la jeunesse*« aufgeführt und in Partitur gestochen. Von Paris aus besuchte P. Petersburg und Deutschland und kehrte 1781 nach Italien zurück. Nun wurde er Kapellmeister des Königs von Sardinien und schrieb in den Jahren 1784 bis 1787 die folgenden Opern, die alle gut aufgenommen wurden: »*Ifigenia in Aulide*« (1784, Florenz); »*Semiramide*« (1785 ebenda und Wien); »*Armida abbandonata*« (München, 1785); »*Olimpia*« (Neapel, 1786); »*Demofoonte*« (Venedig, 1787). An Werken für Kammermusik schrieb er: Sonaten für Clavier und Violine, op. 1 (Lyon, Carnaud); Trios, op. 2 (Berlin); Trios, op. 3 (ibid.); Concert für Basson (ibid.); Drei Sonaten für Harfe und Violine, op. 6 (Paris); Duos für zwei Harfen (ibid) u. s. w. P. starb zu Ferrara am 2. Febr. 1788.

Prato, Vincentio **Del,** Sopransänger, geboren zu Imola am 5. Mai 1756, machte seine Gesangstudien unter Lorenzo Gibelli und trat 16 Jahre alt in Fano (1772) zum ersten Mal auf. Seitdem sang er mit ungetheiltem Beifall auf den Theatern der Hauptstädte Italiens, bis er bei seinem Auftreten in Stuttgart, wo er ebenfalls bedeutenden Eindruck machte, für München engagirt wurde. Mozart schrieb für ihn die Rolle des Idamante im »Idomenäus«, aufgeführt 1780. Del Prato blieb in München, trat 1805 in Pension und starb daselbst gegen 1828.

Pratoneri, Spirito, italienischer Musiker des 16. Jahrhunderts, dessen Name durch einige seiner Werke erhalten ist: 1) »*Harmonia super aliquot Davidis psalmos ad vesperas sex vocibus*« (Venetia, Jerome Scotti, 1569, in 4°, obl.); 2) »*Motetti a otto voci*« (Venetia, Giac. Vincenti et Ric. Amadino, 1584, in 4°); 3) »*Madrigali ariosi del sig. Spirito Pratoneri a quattro voci, con un dialogo a otto, nuovamente composti et dati in luce*« (in Venetia, presso Giacomo Vincenti, 1587, in 4°).

Praun, Sigismund Otto Baron **de,** geboren am 1. Juni 1811 in Tyrnau in Ungarn, galt als Wunderkind. Er soll als vierjähriges Kind sich in der Schule bereits aussergewöhnlich hervorgethan haben. Im Mai 1815 liess er sich im Burgtheater in Wien in einem Trio von Pleyel hören, welches zwar nicht allzu gut ausfiel, denn das Kind war durch die Versammlung beängstigt und weinte beim Spielen. Jedoch ein Jahr später setzte er die Zuhörer in einem Quartett von Rode allerdings in Erstaunen durch den relativ starken Ton seines Bogens. Er wurde nun der Schüler Mayseder's, und machte nach drei Jahren die ausgedehntesten Concertreisen durch Italien, Deutschland, Paris, entsprach aber nicht den Erwartungen, die man als Kind von ihm gehegt. In Krakau zog er sich eine Lungenentzündung zu und seine durch zu frühe Arbeit erschöpften Kräfte konnten nicht widerstehen; er starb daselbst, 19 Jahre alt, am 5. Januar 1830.

Praunsperger, Marianus, Benedictinermönch, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kloster zu Tegernsee, wo er Professor der Theologie war. Er hat Instrumentalstücke seiner Composition drucken lassen, unter dem sonderbaren Titel: »*Pegasus sonorus, hinniens, saltu* 12 *partitas belleticas exhibens*« (Augsburg, 1736, in Fol.).

Praupner, Wenzel, Chorregent bei den Kreuzherren, auch eine Zeit lang Kapellmeister in Prag, ist am 18. Aug. 1744 in Leitmeritz in Böhmen geboren, und besuchte das Jesuitencollegium. In der Musik, die er gleichzeitig übte, machte er so bedeutende Fortschritte, dass er sich mit 14 Jahren in der Kirche in Violinconcerten konnte hören lassen, dabei war er auch geübt im Orgelspiel und in der Composition; dennoch ging er nach Prag, wo er noch mehr Ausbildung suchte und fand. Er wurde ein vorzüglicher Orgelspieler und Dirigent, als welcher er sich noch besonders durch seinen vorzüglichen Geschmack auszeichnete, indem er seinen Zuhörern immer die beste Musik zu hören gab. Selbstschöpferisch erwies er sich in: Messen, Gradualen, einem Requiem, Sinfonien und einer Oper »Circe«, 1791 in Prag aufgeführt. P. starb am 2. April 1807.

Precipitando, Vortragsbezeichnung: eilend, vorwärtstreibend.

Precipitato, wie oben.

Precisione *(con)*, mit Genauigkeit.

Predieri, Angelus, Franziskanermönch, wurde im Januar 1655 in Bologna geboren. Er studirte Musik bei Camille Cevenmini und einem anderen Kapellmeister, Augustin Filipuzzi. 1672 trat er in den Orden. Hauptsächlich erwarb er sich Ruf als Organist und Lehrer des Contrapunkts, so dass auch Jean Baptiste Martini sein Schüler wurde. Dieser letztere bringt in seinem »*Saggio fondam. prattico di contrappunto*« (t. II, p. 135) einen Theil eines Dixit zu vier Stimmen und mit Begleitung von Instrumenten zum Abdruck. Abbé Santini in Rom besass vierstimmige Motetten und ein »*Kyrie cum Gloria*«, auch für vier Stimmen, von P. Er starb in seiner Vaterstadt am 17. Febr. 1731.

Predieri, Giacomo Cesar, Kirchencomponist und Kirchenkapellmeister von Bologna, lebte in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Seine musikalischen Studien machte er bei J. B. Colonna, und übernahm 1698 die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale dieser Stadt, gleichzeitig wurde er Mitglied und Vorsitzender der Akademie der Philharmonischen Gesellschaft. Man kennt von ihm ein Werk, welches folgenden Titel führt: »*Jesabella oratorio a sette voci, diviso in 4 parti recitate in due serie nella chiesa de M. M. R. R. P. P. dell*

Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Madona di Galieri, le due feste seguenti delli 25 et 26 di Marco 1719« (Manuscript). Gedruckt von ihm sind dreistimmige geistliche und weltliche Cantaten zu Bologna 1696.

Predieri, Luc. Antonio, dramatischer Componist, wurde zu Bologna am 13. Septbr. 1688 geboren. Er erhielt zuerst Unterricht im Violinspiel bei Vitale und wurde dann der Schüler seines Onkels, Jacques César Predieri, in der Composition. Später war er Mitglied der Philharmonischen Akademie in seiner Vaterstadt, und wurde von Kaiser Karl VI. in der Eigenschaft eines dramatischen Componisten nach Wien berufen. Er folgte diesem Rufe und blieb in Wien ohngefähr 15 Jahre, starb aber in seinem Vaterlande 1743. Seine Opern, deren Titel folgen, sollen viel hübsches enthalten. 1) »*Griselda*« (Bologna, 1711); 2) »*Astarto*«, 1715; 3) »*Lucio Papirio*« (Venedig, 1715); 4) »*Il Trionfo di Solimano*« (Florenz, 1719); 5) »*Merope*« (1719); 6) »*Partenope*« (Bologna, 1719); 7) »*Scipione il giovane*« (1731); 8) »*Zoe*« (Venedig, 1736); 9) »*Il sacrifizio d'Abramo, orotorio*« (Wien, 1738); 10) »*Isacco figura del Redentore*« (1740).

Preghiera (ital.), franz.: *Prière*, Gebet.

Preindl, Joseph, Kapellmeiser der St. Stephanskirche in Wien, ist in Marbach an der Donau 1758 geboren. Sein Vater war Organist dieses Orts und unterwies den Sohn in den Anfangsgründen der Musik. Seine spätere Ausbildung erhielt er durch Albrechtsberger. Als ausgezeichneter Organist und wohlunterrichteter Musiker folgte er seinem Meister im Amt um 1809 und starb in Wien am 23. Octbr. 1823. Compositionen hat P. eine grosse Menge veröffentlicht, sie sind ausnahmslos in Wien bei verschiedenen Verlegern erschienen: Zwei Claviersonaten, op. 1 und 2; Fantasien, Sonaten, Variationen für Clavier; Sechs vierstimmige Messen mit Orgel, op. 7; zwei kleinere desgl., op. 8; Graduale und Offertorien, op. 14, 15, 16, 17, 18. Offertorien: 1) »*De Beata*«, 2) »*De S. S. Trinitate*«, 3) »*Lauda anima mea, Dominum*«, 9) »*Requiem*« für vier Stimmen, Orchester und Orgel, op. 50, 10) »*Te deum*«, op. 51 u. s. w. Ritter Seyfried veröffentlichte nach dem Tode Preindl's eine von demselben hinterlassene Compositionslehre, unter dem Titel: »Wiener Tonschule oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunkt und zur Fugenlehre«. Eine zweite Auflage erschien 1832.

Prelleur, Pierre, französischer Musiker, der in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren ist und sich in London niederliess. Ursprünglich war er Elementarlehrer, widmete sich jedoch ganz der Musik und unterrichtete darin. 1723 erhielt er einen Platz als Organist an der Kirche St. Alban in London. Zu derselben Zeit nahm er eine Stelle als Begleiter am Theater Goodman in London an und componirte während mehrerer Jahre für dasselbe die Musik zu den Balletten und Pantomimen. Auch veröffentlichte er ein Buch, welches sich lange im Gebrauche erhielt: »*The modern music master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the instruments in use*« (London, 1731, in 8°).

Prell, Joh. Nic., geboren am 6. Novbr. 1773 in Hamburg, wurde durch B. Romberg zu einem bedeutenden Cellisten ausgebildet und erwarb sich namentlich um die Pflege der Quartettmusik in Hamburg grosse Verdienste. Er starb am 18. März 1849. Sein Sohn

Prell, Aug. Christ., geboren 1805 am 1. Aug. in Hamburg, war ebenfalls ein trefflicher Cellist, der bereits in seinem 12. Jahre als solcher öffentlich auftrat. 1821 wurde er Kammermusiker in Meiningen und drei Jahre später erster Violoncellist in der königl. Kapelle zu Hannover, in welcher er bis zu seiner am 1. Febr. 1869 erfolgten Pensionirung wirkte.

Prèlude, s. Präludium.

Premier-Dessus (franz.), erster Sopran.

Prenitz oder Prenz, Caspar, Componist und Kapellmeister des Bischofs von Eichstadt, ist zu Berlach bei München 1640 geboren. Er war der Lehrer des berühmten Organisten Pachelbel, während er in Regensburg wohnte. Dort

veröffentlichte er auch: »*Alauda sacra, sive psalmi per annum consueti a quatuor voc. di concert, 2 violin di concert. ad libitum, 3 violis di concert. ad libit., ac 4 ripien. ad libit.*« (Regensburg, 1693). Mattheson (»Ehrenpforte«, p. 249) schreibt diesen Tonkünstler Prentz.

Prenner, Georg, Sänger der kaiserl. Kapelle unter der Regierung Ferdinand I., ist in Salzburg 1517 geboren. Es sind dreizehn vier-, fünf- und sechsstimmige Motetten von ihm erhalten, die im »*Novus thesaurus musicus*« von P. Joanelli (Venedig, 1568) mit abgedruckt sind.

Prés, s. Josquin de.

Presciмoni, Nicolo Josefo, Doktor der Rechte und Advokat in Palermo, wurde in Francavilla in Sicilien am 23. Juli 1669 geboren. Ein Verwandter, Franzesko Catalano, bildete ihn in der Musik aus, und obwohl er als Rechtsanwalt in Palermo lebte, hat er eine sehr grosse Menge von Compositionen veröffentlicht. Es sind hauptsächlich Oratorien und Serenaden. Fétis »*Biogr. univ.*«, Th. VII, S. 118, giebt das vollständige Verzeichniss derselben.

Pressante, treibend, dringend, eine Vortragsbezeichnung, welche eine allmälig bewegtere und leidenschaftlichere Ausführung der so bezeichneten Stelle erfordert.

Pressiren, eilen, im Tempo übertreiben.

Prestamente, schnell, geschwind; Tempobezeichnung.

Prestezza oder *con prestezza*, so viel als *Presto*.

Prestissimo (ital.), so schnell als möglich.

Presto, Tempobezeichnung = schnell; der fünfte und schnellste Grad der Hauptbezeichnungen des Tempo: *Largo, Adagio, Andante, Allegro* und *Presto*. Er wird noch verstärkt durch einzelne Beiworte, wie:

Presto assai,
Presto molto, } sehr schnell.

Presto prestissimo = noch schneller.

Preus, Georg, Organist in Greifswald in Pommern, lebte in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er hat eine kleine Abhandlung verfasst unter dem Titel: »*Observationes musicae*, oder musikalische Anmerkungen, welche bestehen in Eintheilung der Thonen, deren Eigenschaft und Wirkung, der Musik-Liebenden zum besten herausgegeben« (Greifswalde bei Daniel Benjamin Starken, 1706, zwei Blätter in 4°).

Prévost, Eugène Prosper, französischer Operncomponist, ist am 23. Aug. 1809 in Paris geboren, wurde 1827 ins Conservatorium aufgenommen und studirte dort unter Leitung von Jelensperger und Seuriot den Contrapunkt, in der Folge auch unter Lesueur Composition. Im J. 1829 gewann er mit einer Cantate »*Cléopatra*« den zweiten, und 1831 mit einer anderen Cantate »*Bianca Capello*« den ersten Compositionspreis. Im Anfang desselben Jahres brachte er eine einaktige Oper »*L'Hôtel des princes*« im Pariser Theater des *Ambigu comique* mit Erfolg zur Aufführung, welcher die komische Oper »*Le grenadier de Wagram*« unmittelbar folgte. Hierauf ging P. nach Italien, um dort seine Studien zu vollenden; nach Paris zurückgekehrt, debutirte er 1834 an der *Opéra Comique* mit der einaktigen Oper »*Cosimo*«, welcher eine freundliche Aufnahme von Seiten des Publikums zu Theil wurde. Inzwischen hatte er sich mit der Sängerin Colon verheiratet, und das Engagement derselben am Theater in Havre veranlasste ihn, die Stelle eines Kapellmeisters an diesem Theater zu übernehmen; doch scheint die Entfernung von Paris sein Produktionsvermögen nicht gestärkt zu haben, denn sein im September 1837 an der Komischen Oper aufgeführter »*Bon garçon*« liess die Originalität vermissen und blieb demzufolge vom Publikum unbeachtet. Dagegen versuchte er sich mit Erfolg als Schriftsteller, indem er der Pariser »*Gazette musicale*« eine Reihe von Artikeln lieferte. Im J. 1840 ging P. nach New-Orleans und liess sich dort als Dirigent und Lehrer der Musik nieder. Er starb am 22. Aug. 1872.

Prevost, Pierre, Professor der Philosophie, wurde in Genf am 3. März

1751 geboren. Er lebte einige Zeit in Paris und in Berlin. Unter seinen zahlreichen Schriften befindet sich eine, welche er 1785 durch die Berliner Akademie veröffentlichte. Diese Schrift ist betitelt: »*Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles-lettres dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles*«. P. starb in Genf am 8. April 1839.

Preyer, Gottfried, Componist und Professor der Composition am Conservatorium in Wien. Er ist am 15. Mai 1809 zu Hausbrunnen in Oesterreich geboren, einem Dorfe, in dem sein Vater Lehrer und Cantor war. Dieser unterrichtete ihn auch zuerst in der Musik, doch kam er später nach Wien, wo er von Sechter Unterricht erhielt. Er war erst Organist an der evangelischen, von 1853 an der St. Stephanskirche, und gleichzeitig Lehrer am Conservatorium. Im Druck erschienen sind folgende Compositionen von P.: 1) »Sinfonie für Orchester«, op. 16 (Wien, Diabelli); 2) »Quartett für zwei Violinen, Alt und Bass« (ebend.); 3) »Doppelfuge für Orgel oder Clavier«, op. 11 (ebend.); 4) »Scherzo für Clavier«, op. 42. Eine Anzahl Lieder für eine Stimme mit Clavierbegleitung und Gesänge für Männerstimmen.

Prima, die erste, *primo*, der erste; *Violino primo* (abgekürzt *Violino I^mo*), erste Violine, *Soprano primo* (abgekürzt *Soprano I^mo*), erster Sopran.

Prima Donna, die erste Sängerin an der Oper.

Prima Donna assoluto, alleinige erste Sängerin.

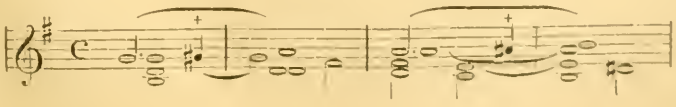
Prima toni, die erste Stufe der Tonart, *Tonica.*

Primavera, Giov. Leonardo, genannt dell' Arpa wegen seiner Geschicklichkeit im Harfenspiel. Er war in der Lombardei gegen 1540 geboren, lebte in Italien und bekleidete eine Kapellmeisterstelle. Von seinen Compositionen sind die folgenden bekannt: 1) »*Madrigali a cinque e sei voci, libro I*« (in Venetia, app. Geronimo Scotto, 1565, in 4°, obl.). »*Il secondo libro*« (idem, ibid.). »*Il terzo libro*« (app. Francesco Rampazetto, 1566, in 4°, obl.). 2) »*Il primo libro di Canzone napoletana a tre voci*« (Venetia, Scotto, 1570, in 4°). »*Il secondo libro*« und »*Il terzo libro*« (idem, ibid.). 3) »*Frutti et Madrigali a cinque voci, con un dialogo a dieci. Libro quarto*« (in Venetia appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1573, in 4°).

Prima vista, französ.: *a vue* = vom Blatt singen oder spielen beim ersten Anblick, ohne vorherige Durchsicht oder Uebung.

Prima volta (abgekürzt 1^ma oder 1^ma *volta*), die erste Wendung — Bezeichnung für den oder die Schlusstakte eines Theiles, welche bei der Wiederholung desselben nicht ausgeführt werden, an deren Stelle die ersten (mit 2^da = *seconda volta* bezeichneten) des folgenden Taktes treten.

Prime, der erste Ton. Als Intervall wird die *Prime* in zwei Grössen verwendet, als vollkommene und als übermässige Prime. Die Bedeutung der vollkommenen *Prime* als Intervall siehe unter Einklang. Dort ist nachgewiesen, dass, obgleich sie im Grunde kein Intervall, keinen Zwischenraum bezeichnet, doch im mehrstimmigen Satze die Bedeutung eines solchen gewinnt, den Gesetzen der Intervallenfortschreitung unterliegt. Die übermässige *Prime*, das nächste Intervalle derselben Stufe, der sogenannte kleine Halbton: *c—cis*, *d—dis* u. s. w. im reinen Verhältniss von 25 : 24, in der Praxis indess etwas grösser ausgeübt, wird als Intervall nur melodisch, als Durchgang, nicht auch als selbständiger Theil eines Accordes gebraucht. Selbst bei der vorsichtigsten Einführung wirkt der Zusammenklang der übermässigen Prime mit dem Grundton zu herb, um anders, als unter ganz besonderen Umständen von ihm Gebrauch zu machen.



Primicerius heisst in den Gesangbildungsschulen an Kathedralen, Klöstern und Stiften der Lehrer, welcher im Gesange und im Lesen der heiligen Schrift unterrichtet. Später ging der Name auf den Dirigenten der kirchlichen Sängerchöre, überhaupt aber auf den *Prior scholae Cantorum*, den *Succentor* oder *Cantor* über.

Prince, Louis Nicolas **Le,** Geistlicher in Ferrière von 1668 bis 1677, und später Kapellmeister an der Kathedrale in Lisieux. Er veröffentlichte: 1) *Missa sex vocum ad imitationem moduli »Macula non est in te«* (Paris, Ballard, 1663, in 4°); 2) *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli »Tu est gloria mea«* (ibid. 1669, in Fol.); 3) *Airs spirituels sur la paraphrase de »Laudate Dominum de coelis, a trois vois pareilles et basse continue«* (ibid. 1671, in 4° obl.).

Prince, Nicolas Thomas **Le,** Bibliograph und Beamter der königl. Bibliothek in Paris, geboren daselbst gegen 1780 und gestorben zu Lagny am 31. December 1818. Zu seinen Arbeiten gehören auch die folgenden: 1) *»Anecdotes des beaux arts contenant tout ce que la peinture, sculpture, musique, etc. offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différents arts jusqu'à nos jours«* (Paris, Bastien, 1776 — 1781, drei Bände in 8°); 2) *»Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatiques en France«* (Paris, Berlin, 1785 und die folgenden Jahre, drei Bände).

Prince, René **Le,** Bruder des Vorigen, geboren zu Paris gegen 1753. Man hat von ihm eine gute Schrift: *»Lettres sur les arts du moyen âge«* (Paris, 1785). Auch eine Abhandlung, abgedruckt im *»Journal encyclopédique«*, 1782, S. 489 u. folg.): *»Observationes sur l'origine du violon«* rührt von ihm her.

Principal heisst bei den Tonsätzen für Trompeten die tiefste, mit besonders schmetterndem Ton vorgetragene Stimme, welche in der Regel den andern gegenüber selbständiger geführt war.

Principal (französ.: *Fond d'Orgue*), *Praestant*, *Primaria* in der Orgel heisst die tiefste offene Flötenstimme der Orgel. Die Pfeifen sind von reinem englischen Zinn, und da sie in der Regel im Prospekt der Orgel aufgestellt werden, blank polirt. Das für ihre Grösse angenommene Maass heisst Principalmensur. Im Manual wird der Principal 16füssig (Grossprincipal), 8füssig (Aequalprincipal) und 4füssig (Klein- oder Octavprincipal) angewendet und je nach der Grösse desselben bezeichnet man wohl auch die Grösse der Orgel darnach, nennt das Orgelwerk, welches im Manual einen Principal-16Fuss hat, ein 16füssiges Orgelwerk (sehr unkritisch: Ganzwerk), das mit einem 8füssigen Principal ein 8füssiges (Halbwerk). Im Pedal hat man das Register auch 32füssig als Gross-Subprincipalbass. Diese Orgelstimme ist die Grundlage der ganzen Orgel, daher auch ihr Name wie der ältere *Primaria regula* oder *Primaria*, denn auf ihr beruht die Disposition des ganzen Pfeifenwerks (s.: Orgel).

Principalchor ist eine Mischung von Principal-Octav-, Quint-, Terz-Mixturstimmen, deren Mensuren sich sämmtlich nach der Principalmensur richten müssen.

Principalblasen, eigenthümliche Tonstücke, von den Hof- und Feldtrompetern ausgeführt. Sie unterschieden sich dadurch von den anderen, dass die untere Stimme selbständiger geführt wird, den oberen gegenüber, die mehr harmonisch zusammengehalten werden.

Principale, die Hauptstimme eines Tonstückes, die Solostimme in Concertstücken, oder die concertirenden Stimmen in Doppelconcerten; z. B. *Violino principale* statt *concertato* im Gegensatz zu den Ripienstimmen (*Violino ripieno*) den nur begleitenden Stimmen.

Principalis mediarum (latein.), Name des Tones *Hypate meson (e)* als erster Ton des Tetrachords *Meson* im griechischen Tonsystem.

Principalis principalium (lat.), Name des Tones *Hypate hypaton (H)* als erster Ton des untersten Tetrachords *Hypaton* im griechischen Tonsystem.

Principalium extenta (lat.), Name des Tones *Lichanos hypaton (d)* als dritter Ton des untersten Tetrachords *Hypaton* im griechischen Tonsystem.

Principalmensur, das Maass, nach welchem das Pfeifenwerk des Principalregisters gearbeitet wird (s.: Orgel).

Printz, Wolfgang Caspar, mit dem Beinamen von Waldthurn, geboren am 10. Octbr. 1641 in Waldthurn in der Oberpfalz, an der böhmischen Grenze, wo sein Vater Forstmeister und Steuereinnehmer war. P. besuchte die Schule und erhielt Musikunterricht, zuerst in Vohenstrause, wo ihm der Lehrer die Solmisation nach der alten Methode lehrte; erst ein zweiter Lehrer acceptirte die neue Methode und unterrichtete in dieser seine Schüler. Orgelunterricht erhielt er von einem geschickten Nürnberger Organisten Namens Störkel, bis er, dreizehn Jahr alt, auf die Schule nach Weiden kam und seine musikalischen Studien bei Conrad Merz fortsetzte. Er lernte auch die Violine, Posaune und einige andere Instrumente spielen. 1658 bezog er die Universität Altdorff, um Theologie zu studiren. In der lutherischen Religion auferzogen, versuchte er, durch Predigten für dieselbe Propaganda zu machen. Er wurde aber von den Ordensgeistlichen deshalb angehalten und ins Gefängniss gesetzt, und erhielt seine Freiheit nur durch das Versprechen, nicht mehr predigen zu wollen. Er trat nun als Tenor in die Kapelle des Pfalzgrafen von Heidelberg, und nach einem Jahre hatte er die Aussicht, hier Cantor zu werden, aber Religionsstreitigkeiten veranlassten ihn zur schnellen Flucht. Des Weges unkundig, verirrte er sich, und entblösst von Allem, war er glücklich mit einem Reisenden, einem Holländer, zusammenzutreffen, der ihn, wie er es selbst erzählt, als Lakai, »um alles zu machen« engagirte. Mit diesem bereiste nun P. einen Theil Deutschlands und die Hauptstädte Italiens: Venedig, Rom, Neapel. Auf der Rückkehr erkrankte er und wurde in Mantua von seinem Herrn verlassen. Wieder hergestellt, machte er sich zu Fuss auf den Weg und erreichte so Bayern. In Promnitz erhielt er zuerst eine Anstellung, später nahm er in Triebel eine Cantorenstelle an, und die Zeit, die er in dieser verbrachte, rechnete er zu der glücklichsten seines Lebens. Er vertauschte sie 1665 mit der Cantorstelle in Sorau, welche ihm angeboten wurde. Von 1682 an verband er damit die Stelle eines Kapellmeisters des Grafen Promnitz. Nach einem 52jährigen Aufenthalte in Sorau starb er daselbst am 13. Octbr. 1717, 76 Jahre alt. P. hat ausführliche Nachrichten über seinen Lebenslauf hinterlassen, wovon Mattheson einen Auszug in seiner »Ehrenpforte« S. 257 bis 276 giebt, auch hat P. selber einen Abriss davon seiner Geschichte der Musik vorgesetzt. Er theilt u. a. darin mit, dass er innerhalb 12 Jahren 150 der verschiedensten Compositionen angefertigt habe, auch findet man das Verzeichniss seiner sämmtlichen Arbeiten darin, der selbstschöpferischen wie der theoretischen. Nur die Letzteren sind noch von Interesse, es gehören dazu: 1) »Anweisung zur Singkunst, 1666, 1671, 1685« (nur bekannt durch die eigene Angabe des Autors); 2) »*Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis*, das ist: Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocalmusik lernen will, zu wissen von nöthen sein« (Dresden, 1688, in 8° von 109 S.); zweite Auflage Leipzig, 1714; 3) »*Phrynis Mytilenaeus*, oder Satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer Satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten höflich darstellet und zugleich lehret, wie ein musikalisch Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey etc.« (Erster Theil Quedlinburg, 1676, in 4°, zweiter Theil ebendaselbst, 1677.) Diese beiden Theile wurden nebst einem dritten in Dresden und Leipzig 1694 in 4° neu gedruckt. Dies Buch verursachte eine verständige, vielleicht zu zarte Kritik von einem Anonymus, worauf P. in einer Schrift sich gegen die Angriffe zu vertheidigen sucht: »Declaration oder weitere Erklärung der Refutation des Satyrischen Componisten, oder sogenannten *Phrynis*« (1696); 4) »*Musica modulatoria vocalis*, oder manierliche und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich und aufs deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird etc.« (Schweidnitz, Okel, 1678, in 4°, 79 Seiten);

5) »*Exercitationes Musicae theoretico-practicae curiosae de Consonantiis singulis*, das ist Musikalische Wissenschaft und Kunstübungen von jedweden Concordantien etc.« (Dresden, in 4°). Dies Werk erschien in getrennten Abschnitten von 1687 bis 1689. Die Anordnung in dieser Compositionslehre war zu der Zeit, als sie geschrieben wurde, neu, es geht aber wie in allen Büchern von P. viel Ueberflüssiges neben dem Guten her. 6) »Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in möglichster Kürtze erzehlet und vorgestellet werden« (Dresden, 1690, in 4°, 223 Seiten). Eine Anzahl von Abhandlungen dieses Autors gingen bei einer Feuersbrunst in Sorau verloren. P. versichert auch (»Historische Beschreibung der Sing- und Klingkunst« S. 223 § 33), dass das Manuscript seiner in lateinischer Sprache geschriebenen »Geschichte der Musik« aus den Händen des Herausgebers Johann Christoph Miethe in Dresden verloren gegangen sei. Noch schreibt man P. drei musikalische Romane, von denen der erste unter dem Pseudonamen Cotala erschien, zu. Der Titel des ersten lautet: »*Musicus vexatus* oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musikus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotala dem Kunst-Pfeifer-gesellen« (Freiberg, J. C. Miethen, 1690, in 8°, 204 S.).

Prioli, Giovanni, war im Anfange des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Kaisers Ferdinand II. in Wien. Folgende seiner Compositionen sind gedruckt: 1) »*Sacrorum concentuum quinque vocum in duas partes distributorum pars prima*« (Venetias, apud Barth. Magni, 1618, in 4°); 2) »*Sacrorum concentuum etc., pars altera*« (ibid., 1619, in 4°); 3) »*Misse a* 8 *e* 9 *voci*« (ibid. 1624); 4) »*Delicie musicali*« (Vienne, 1625). Einige Stücke dieses Componisten finden sich auch in der Sammlung »*Bergam. Parnassus music. Ferdinandaeus*« (Venedig, 1615, in 4°).

Prioris, belgischer Musiker, lebte gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts und war ein Schüler Okeghem's. Von seinen Lebensumständen ist nichts bekannt. In einer Trauerrede auf den Tod Okeghem's von Crespel kommt sein Name vor. Ohne Zweifel war er ein gelehrter und erfindungsreicher Musiker, wovon namentlich zwei Canons Zeugniss ablegen. Der erste: »*Fuga sex vocum*« ist ein Tripel-Canon über die Worte: »*Da pacem Domine*«. Der andere: »*Fuga octo vocum*« ist ein vierfacher Canon über den Text »*Ave Maria*«. Diese Canons sind in der Sammlung »*Bicinia gallica, latina et germanica, et quaedam fugae*« (Tomi duo; Vitebergae, apud Georgium Rhav, 1545, in klein 4°, oblong.) enthalten. In der königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich ein Manuscript aus dem 16. Jahrhundert in Folioformat, welches ein *Magnificat* von P. für vier Stimmen enthält. Messen dieses Componisten sind im Manuscript in der päpstlichen Kapelle zu finden.

Proasma (griech.), Vorspiel, Ritornell.

Proaulion (griech.), Vorspiel auf der Flöte.

Probe, französ.: *Répétition*, engl.: *Rehearsal*, heisst jede der öffentlichen Aufführung eines Tonwerks vorangehende Uebung einzelner oder aller Mitwirkenden, welche von diesen angestellt werden, um dann das Kunstwerk im Sinn und Geist des Schöpfers desselben ausführen zu können. Bei grösseren Tonstücken sind mehrere Abtheilungsproben nöthig, als Gesangs- und Orchesterproben. Die sogenannten Chorproben am Clavier sind die ersten, denen dann die Proben mit den Solisten folgen. Das Orchester hat dann bei neuen Werken zunächst die sogenannten Correcturproben, um etwaige Fehler in den Stimmen zu beseitigen. Darauf folgen die Quartettproben für die Streichinstrumente, zu welchen wieder erst in besonderen Proben die Bläser hinzugezogen werden. Sind Chor und Orchester so bei grossen Chorwerken hinlänglich mit ihren Partien vertraut, wird dann erst noch in einer besonderen Probe Chor und Orchester zusammengenommen; ebenso haben die Solostimmen

noch besondere Ensembleproben, ehe sich alle: Solostimmen und Chor mit dem ganzen Orchester zur letzten, zur Generalprobe vereinigen, welcher dann unmittelbar die Aufführung folgt. Für die Oper ist noch die Arrangirprobe nothwendig, in welcher die scenische Darstellung studirt, die Stellung der Acteurs, die Gruppirung der Massen, Auftreten und Abgang u. s. w. bestimmt und überhaupt der ganze äussere technische Apparat der Vorstellung probirt wird. Dieser folgt dann erst die Generalprobe, in welcher die ganze Oper im Zusammenhange, aber gewöhnlich noch nicht im Kostüm dargestellt wird.

Proch, Heinrich, ist am 22. Juli 1809 in Wien geboren. Zum Juristen bestimmt, hatte er 1832 seine juridischen Studien beendet; daneben aber war er ein tüchtiger Violinspieler geworden, als welcher er in den Jahren 1833 und 1834 vielfach öffentlich auftrat, mit so ausgezeichnetem Erfolge, dass er den ursprünglich gewählten Beruf verliess und sich ganz der Musik widmete. 1837 wurde er erster Kapellmeister am Josephstädter Theater; 1840 Kapellmeister an der k. k. Hofoper; als solcher erhielt er 1870 seinen Abschied. Die neu gegründete »Komische Oper« in Wien führte ihn nochmals als deren Kapellmeister in praktische Thätigkeit, doch nur auf kurze Zeit, da das Institut sich nicht zu halten vermochte. P. ist durch eine Reihe von Liedern, die alle im Tone des noblen Bänkelsanges gehalten sind, eine Zeit lang populär gewesen. Jetzt gehören die einst vielgesungenen Lieder: »Von der Alpe tönt das Horn«, »Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand«, »In dem Herzen ein Bild« oder »Ob sie meiner wohl gedenkt« schon fast zu den verschollenen. Von seinen anderen Compositionen, darunter ist auch eine Oper zu nennen: »Ring und Maske« ist nichts weiter zu berichten. Eine Reihe bedeutender Sängerinnen, wie: Frau Dustmann, Frau Peschka-Leutner, Frau Csillag, Frl. Gindele, Frl. Rokitansky und Frl. Tietjens werden als seine Schülerinnen im Gesange genannt.

Procksch, Caspar, Clarinettist, aus Böhmen gebürtig, trat gegen 1779 in den Dienst des Prinzen Conti. Er hat zu Paris herausgegeben: 1) »*Six trios pour clarinette, Violon et Bass*«; 2) »Sechs Soli's für Clarinette«; 3) »Sechs Duos für zwei Clarinetten«.

Proclus, griechischer Philosoph, geboren am 8. Febr. 412 der christlichen Aera, wahrscheinlich in Constantinopel. Er starb am 17. April 485, nachdem er mit Auszeichnung die Philosophie gelehrt hatte. Zu seinen zahlreichen Schriften gehört auch ein Commentar zu dem *Time* des Platon. Diese Schrift befindet sich in den Ausgaben der Werke Platon's, die 1534 und 1566 herausgegeben worden sind.

Profe, Ambrosius, geboren zu Breslau in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, wurde am 8. März 1617 Organist an St. Elisabeth in Breslau und in demselben Jahre noch Cantor in Jauer. Er verfasste eine Abhandlung: »*Compendium musicum*, darin gewiesen wird, wie ein junger Mensch in weniger Zeit leichlicht und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, möge singen lernen« (Leipzig, 1641, in 4°, acht Blätter). Ein Auszug dieser Arbeit wurde der Sammlung beigegeben, welche P. unter folgendem Titel veröffentlichte: »Geistliche Concerte und Harmonien verschiedener Componisten für 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und mehrere Stimmen, mit und ohne Violinen« (Leipzig, in vier Theilen, 1641 bis 1649). Auch ist er der Autor von Gesängen, betitelt: »Musikalische Moralien« (Leipzig, 1639, in 4°).

Professor der Musik, *Professore di Musica*, ist gewöhnlich nur ein Titel, selten zugleich mit einem Lehramt an einer Anstalt, einer Universität oder einem Conservatorium u. dergl. verbunden. Wirkliche Professuren — Lehrstühle für Musik waren in früheren Jahrhunderten bereits, seit die Tonkunst nicht nur praktisch durch die gottbegnadeten Schöpfer bedeutender Kunstwerke, sondern auch theoretisch sich mächtig entwickelt hatte, an verschiedenen Orten errichtet worden. Franchinus Gafor aus Lodi (1451 bis 1522) lehrte zu Mailand die Musik öffentlich und ward ausdrücklich »*Musicae pro-*

fessore genannt. Zu Bologna lehrte 1480 Bartolomeo Ramis de Pareja, Ornitoparchus in Tübingen und Heidelberg. Die Musik wurde akademische Wissenschaft und mit dem Lehrstuhl für diese bürgerten sich auch Disputationen über Thesen aus dem Gebiete der neuen Wissenschaft ein. In Salamanca lehrte im 16. Jahrhundert Franciscus Salinas (geboren 1512 oder 1513). In Oxford soll bereits im 9. Jahrhundert bei Gründung der Hochschule auch ein Lehrstuhl für Musik errichtet worden sein; ebenso wie bei der später errichteten Universität Cambridge. Auch in London wurde bei der Stiftung des Gresham'schen Collegiums eine Professur für Musik errichtet 1596. In Deutschland waren seit dem 16. Jahrhundert gleichfalls an verschiedenen Hochschulen und Gymnasien in Tübingen, Altorf, Göttingen, Stettin, Königsberg u. s. w. Professoren der Musik thätig, allein es scheint dies immer mehr zufällig gewesen zu sein, wenn es gerade irgend einem Theoretiker gelungen war, einen Lehrstuhl zu errichten. Vorwiegend begnügten sich die Universitäten mit einem praktischen Musiker, der für die nöthige Musikbegleitung bei verschiedenen akademischen Festlichkeiten sorgte und dem es nebenbei überlassen blieb, Vorlesungen zu halten, wenn er Zuhörer gewann. Erst in neuerer Zeit sind wieder einzelne Professuren für Musik an Universitäten eingerichtet worden, von denen indess nur eine oder die andere wirklichen Nutzen bringt, weil sie mit einem Musiker von Fach besetzt ist.

Programm-Musik. Die wunderbare Gewalt, welche der Ton auf das Gemüth auszuüben im Stande ist, hat früh die Phantasie der Völker beschäftigt und dort die eigenthümlichsten Anschauungsweisen seines Wesens erzeugt. Je weniger sie im Stande waren, die geheimnissvolle Macht des Tones zu erklären, um so wunderbarer wirkte dieser auf ihre Phantasie und erzeugte dort die seltsamsten Vorstellungen. Wir finden daher schon bei den ersten Culturvölkern, bei den phantasiereichen Völkern des Orients, einen reichen und sorgfältig ausgebildeten Sagenkreis, der sich der Musik anknüpft. Die einzelnen Töne verkörperten sich die Indern zu Tonnymphen, welche direkt vom Himmel stammen; und auch den Chinesen wurde die Musik durch göttliche Wunder geschenkt. Der Theil der griechischen Mythologie, welcher sich auf Musik bezieht, ist einer der sinnigsten des ganzen Mythus. Diese Anschauung ging auch nicht unter, als man den Ton zum Gegenstande praktischer Experimente machte, die Verhältnisse unter einander zu berechnen und festzustellen begann und sich verschiedene Tonsysteme zum praktischen wie zum künstlerischen Gebrauch herausbildeten. Die sinnliche Naturgewalt verlor dabei nicht ihre Wirkung auf die Phantasie, sie erzeugte vor wie nach dort eigenthümliche Bilder und Anschauungen. So entstand auch in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung schon jene mystische Symbolik der Töne, welche selbst kühlen Theoretikern wie Marchettus von Padua und Johann de Muris imponirte, dass auch sie sich ihr anschlossen. Freilich ist es bei ihnen weniger die Gewalt des Klanges, die sie zum Phantasiren anregt, als vielmehr die Erkenntniss der Verhältnisse der Töne zu einander, die sie dann mit Gott und der Welt und vor allem auch mit der Bibel in Einklang zu bringen versuchten. Wie dann diese mystische Symbolik auch auf die Gestaltung der contrapunktischen Formen einwirkte, ist in verschiedenen Artikeln dieses Werkes angedeutet worden.

Besonders rege erwies sich dann schon die Phantasie bei der durch alle Jahrhunderte der Weiterentwickelung versuchten Charakteristik der Wirkung der Kirchentonarten und weiterhin reizten die Werke der grossen Contrapunktisten von Dufay bis Palestrina Enthusiasten und Kritiker schon zu poetischen und mehr oder weniger phantasiereichen Auslegungen. Und doch bietet die Vocalmusik weniger dazu Gelegenheit, als die Instrumentalmusik, weil an jener die Phantasie weniger Antheil nimmt, als Verstand und Gefühl und weil sie im Text schon das Programm giebt. Allein die selbständiger ausgebildete Instrumentalmusik wirkt ganz anders auf die Phantasie, weil diese

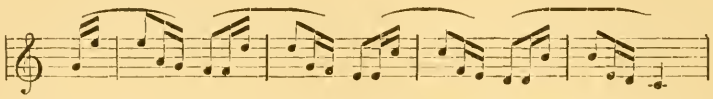
entscheidenderen Antheil an der Gestaltung des instrumentalen Kunstwerkes gewinnt. Schon als sie zur selbständigeren Begleitung zum Gesange herbeigezogen wurde, begann die Entwickelung jener instrumentalen Tonmalerei, welche den Text, ihn interpretirend, begleitet. In der Oper werden schon zur Zeit der ersten Pflege in Frankreich durch Lully und seine Nachfolger bis Rameau Sturm und Regen, Sonnenauf- und Untergang, Kampf und Ruhe u. s. w. instrumental nachgemalt. An den ersten selbständigen Instrumentalformen — den Tänzen — gewinnen natürlich die Vorgänge, denen sie als Begleitung dienen, oder doch wenigstens die Vorstellung derselben entscheidenden Einfluss. Ein solcher direkter Einfluss der äusseren Umgebung ist ja auch in einzelnen Liedern nachweisbar, an den Müller- und Hirten-, den Jagd- und Kriegsliedern u. s. w. Ihr verdanken einzelne Instrumentalformen, das Echo, das *Pastorale* u. s. w. ihre Entstehung. Wie dann unter ähnlichen Einflüssen die Ouvertüre, und weiterhin die verwandten Formen der Sonate und Sinfonie sich entwickeln, wird unter den betreffenden Artikeln nachgewiesen. Nur indem sie unter dem zwingenden Einfluss bestimmter Anschauungen und Bilder der Phantasie entstehen, gewinnen sie überhaupt Bedeutung.

Dieser ganze, für die Instrumentalmusik durchaus nothwendige Prozess führte früh zur sogenannten Programm-Musik, d. h. jener Instrumentalmusik, welche ein ganz bestimmtes Programm in Tönen darzustellen übernimmt. Wie man den Tanz als besondere Instrumentalform ohne die dazu gehörige äussere Bewegung der Massen, pflegte, so begann man auch die Darstellung gewisser Ereignisse durch die Instrumentalmusik ohne den, der Oper und den verwandten Formen beigegebenen erläuternden Text. Der berühmte Organist Froberger schilderte Scenen aus seinem Leben und auch die »*Pieces de Clavecin*« von Couperin gehören mit ihren charakteristischen Ueberschriften in das Gebiet der Programm-Musik. Zu den kecksten Werken dieser Gattung sind aber Johann Kuhnau's (1667—1722) »Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten, auf dem Clavier zu spielen allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet« (Leipzig, 1700) zu zählen. Die erste Sonate soll den »Streit Davids und Goliaths« schildern, die zweite den »von David vermittelst der Musik kurirten Saul« vorführen; die dritte »Jakobs Heirat«, die vierte »den todtkranken und wieder gesunden Hiskias«, die fünfte ist »der Heiland Israels Gideon« und die sechste »Jakobs Tod und Begräbniss« überschrieben, und im Vorwort wie durch die nebenhergehenden Angaben wird vom Componisten das Programm ziemlich genau erörtert, wie er »durch miteinander fortlaufende Quinten des Königs Saul heftigen Paroxismus seiner Unsinnigkeit durch Ueberschreitung der Grenzen des Modi in dem Thema, dessen grosse »Melancholie und Tiefsinnigkeit«, wie er das »Schnarchen und Poltern Goliaths«, oder den »Betrug Labans« durch sogenannte Trugschlüsse »Inganni« darzustellen sucht u. s. w. Den kühnsten Nachfolger fand Kuhnau zunächst in Abt Vogler, der im vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts noch in seinen Orgelconcerten solche Tongemälde vortrug, wie: »Den Tod des Herzogs Leopold«, »Das jüngste Gericht«, »Eine Spazierfahrt auf dem Rhein«, »Eine Seeschlacht« und dies und Wind und Wasser in ihrem Kampf mit den Unglücklichen, Heulen, Schreien, Weinen und Klagen, nicht minder treu darzustellen suchte, als »den Herzog Leopold, wie er zur Rettung anfeuert, gegen die Ermahnung der Offiziere taub einen Kahn besteigt und seinen Tod findet«, oder »wie die Posaunen des Gerichts ertönen und die Gräber sich öffnen, der erzürnte Richter das schreckliche Urtheil über die Verworfenen spricht, wie diese unter Heulen und Knirschen in den Abgrund stürzen und wie Gott die Gerechten zur ewigen Seligkeit aufnimmt« u. s. w.

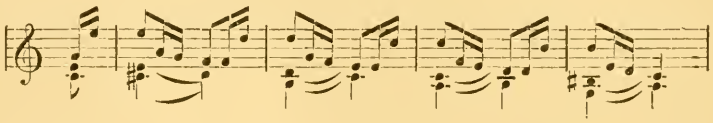
Unsere grossen Meister der Instrumentalmusik haben Programm-Musik in diesem Sinne nicht gemacht. Wohl zeigen sie überall, dass sie unter dem Einfluss bestimmter treibender Ideen und Anschauungen schaffen, dass es zum

Theil festgefügte Bilder sind, die in ihrer Phantasie entstanden und denen sie im Kunstwerk dann fassbare Form geben, und sie haben auch in einzelnen Fällen ganz bestimmte Andeutungen darüber gegeben; allein auch diese Werke sind doch nur in sehr beschränktem Sinne Programm-Musik. Die zwingende Gewalt des Ausdrucks, die namentlich Beethoven in seinen Instrumentalwerken erreicht; der blendende Bilderreichthum, mit denen Schubert und Schumann ihre derartigen Werke ausstatteten, veranlassen phantasiebegabte Enthusiasten immer wieder aufs Neue, uns den vermeintlichen Inhalt in Programmen darzulegen, und sie haben in neuester Zeit jene sinfonischen Dichtungen erzeugt, die nach vorherbestimmtem Programm erfunden sind, das dann auch, wie bei Liszt's sinfonischen Dichtungen nach der Praxis der Kühnau'schen Biblischen Historien, den betreffenden Werken vorgedruckt wird. Unter den eigenen speciellen Artikeln: Ouvertüre, Sonate und Sinfonie erst kann untersucht werden, wie weit diese Bestrebungen ästhetische Berechtigung haben, dort wird an concreten Beispielen nachgewiesen, dass es nicht gleich ist: unter dem Einfluss zwingender und treibender Ideen und Bilder zu erfinden und zu schaffen, und einem fertigen Programm, es abbildend, nachgehen.

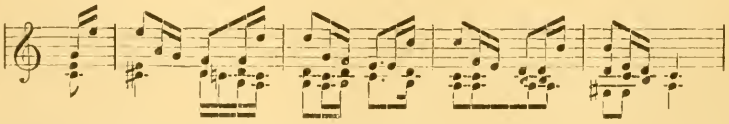
Progression = Fortschreitung, die stufenweis auf- oder abwärts erfolgende Wiederholung derselben Figur, einer melodischen oder harmonischen Formel:



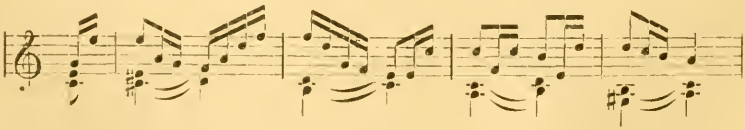
die harmonische ist unter dem Namen »Sequenzen« bekannt und verpönt. Die melodische hat zunächst auch eine harmonische zur Folge:



Für die Gliederung des Kunstwerks und dem entsprechend für die, die Verständlichkeit derselben befördernde Uebersichtlichkeit desselben, sind solche Progressionen immerhin wichtig; allein da sie im Grunde inhaltslos sind, so werden sie leicht langweilig, und daher ist es gerathen, sie nicht melodisch und harmonisch zugleich einzuführen. Wird die oben verzeichnete melodische Progression anders harmonisirt,



oder zur harmonischen Sequenz die Oberstimme verändert,



sind beide durchaus im Kunstwerk verwendbar.

Progressionsschweller, eine von Abt Vogler erfundene Einrichtung bei der Orgel, durch welche Registerzüge abgestossen und wieder klingend gemacht werden können, so dass eine Art *crescendo* und *decrescendo* erzeugt wird (s. Orgel).

Projektio, s. Ekbole.

Prolatio, in der Mensuralmusik das Maass der *Semibreve*, zugleich aber auch die Verlängerung einer Note durch den Punkt (s. Mensuralmusik).

Promberger, Johann, Pianofortebauer zu Wien, wurde in Kuffulk in Tyrol am 25. Juni 1779 geboren. Er lernte in Wien erst die Tischlerei und ging dann zu einem Clavierbauer, Müller, in die Lehre. Mit vielem Eifer widmete er sich seiner Kunst und erreichte es auch, sich einen Namen auf seinem Gebiete zu erwerben. Unter anderen verfertigte er ein Instrument, welches er Sirenion nannte und durch das er sich vortheilhaft bekannt machte. 1828 machte er mit seinem Sohne, der sich bei Ries und Czerni zu einem guten Clavierspieler ausgebildet hatte, eine Reise nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin, um dies Instrument hören zu lassen, welches überall Beifall fand. P. starb am 25. Juni 1834. Sein oben erwähnter Sohn

Promberger, Johann, geboren am 15. Septbr. 1810 in Wien, trefflicher Pianist, lebte längere Zeit in Petersburg, kehrte aber dann wieder nach Wien zurück. Von seinen Compositionen: Ouverturen, Concertinos, Sonaten u. dergl. haben nur einige Pianofortestücke weitere Verbreitung gefunden.

Pronomos. Ein berühmter Flötenspieler des alten Theben in Böotien, hat sich um sein Instrument nicht weniger verdient gemacht, als die Erfinder der verschiedenen Klappen in späterer Zeit. Er richtete sich eine solche Flöte her, auf welcher er in der dorischen, lydischen und phrygischen Tonart spielen konnte, wozu man bis dahin drei verschiedene Flöten gebraucht hatte. Auch muss sein Spiel seine Zeitgenossen sehr entzückt haben, denn sie setzten ihm zugleich mit dem Epaminondas eine Ehrensäule.

Pronto (ital.), franz.: *Promptement*, bestimmt, streng, schnell, ohne Zögern.

Pronunziato (ital.), deutlich hervorgehoben, ähnlich wie: *marcato.*

Prony, Gaspard Claire François Marie Riche, Baron **de,** gelehrter Geometer und Ingenieur, geboren in Chamelet (Rhône) am 12. Juli 1755. Sein Vater war Parlamentsrath in Dombes, und konnte seinem Sohne eine vorzügliche Erziehung angedeihen lassen. Den Talenten des Sohnes kam dies wohl zu statten. Er leistete in seinem Berufe höchst Bedeutendes, so dass er eigentlich auf seinem Gebiete in Frankreich den ersten Platz einnahm. Nachdem er mit bedeutenden Arbeiten in Frankreich, Italien und Spanien durch Napoleon beschäftigt gewesen, wurde er Professor und Examinator an der polytechnischen Schule in Paris und 1828 in den Baronstand erhoben, auch war er Mitglied fast aller europäischen gelehrten Gesellschaften. Dabei liebte er gleichzeitig leidenschaftlich die Musik und beschäftigte sich mit ihr. Er verfasste ein interessantes Buch, welches folgenden Titel führt: »*Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement; progressions harmoniques; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instruments de musique; détermination du son fixe, etc.*« (Paris, F. Didot, 1822, in 4°, 112 Seiten, mit zwei Abbildungen). P. spielte mit Vorliebe die Harfe, welches wohl die Veranlassung zu zwei kleineren Schriften ist: 1) »*Rapport sur la nouvelle harpe a double mouvement*« (Paris, Didot, 1815, zwei Bl. in 8°); 2) »*Note sur les avantages du nouvelle établissement d'un professorat de harpe à l'École royale de musique et de déclamation*« (Paris, Didot, 1825).

Proportio, das Verhältniss der Töne in Bezug auf die Länge des tönenden Körpers und die dadurch bedingte Zahl der Schwingungen. Dem entsprechend erfolgt die Bestimmung dieses Verhältnisses entweder nach der Anzahl der Saitentheile, welche den Tönen in Bezug auf das Ganze zukommen, oder nach der Anzahl der Schwingungen dieser Saitentheile, die man bekanntlich dadurch erhält, dass die Saitentheile umgekehrt werden. Nach der Saitenlänge bestimmt ist das Verhältniss der Quint 2:3, der Quint kommen $^2/_3$ der ganzen Saite zu; nach den Schwingungszahlen bestimmt, ist das Verhältniss

umgekehrt 3:2, denn die, die Quint erzeugenden $^2/_3$ der Saite machen 3 Schwingungen in derselben Zeit, in welcher der Grundton nur 2 macht (s. Verhältniss der Intervalle).

Proportionatus Tactus (*Proportioni* bei den Italienern), der dreitheilige Takt.

Proposta heisst beim Canon und den Imitationen die zuerst mit der canonisch weiter zu führenden Melodie beginnende Stimme, der dann die *Risposta*, die zweite Stimme, mit derselben Melodie folgt. Auch der Führer bei der Fuge heisst *Proposta* und die Antwort, der Geführte, wird dem entsprechend zur *Risposta*. Auch bei den Chören mit antwortendem Echo und bei den antiphonischen Gesängen heisst der, die Antwort erzeugende erste Chor *Proposta*.

Proprietas (Eigenheit) hiess in der Mensuralmusik die ursprüngliche Form der Note am Anfange einer Ligatur (der *Initialis*), am Schlusse der Ligatur unterschied man die *Perfectio* (*Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae data a plana musica in principio illius. Perfectio dicitur si in fine*, Franco, Cap. 7). Die Anfangsnote der Ligatur war *cum proprietate*, blieb *Brevis*, wenn sie bei der absteigenden Ligatur einen Strich rechts abwärts hatte, oder wenn bei der aufwärts steigenden Ligatur der Strich fehlte. Zur *Longa* wurde sie: *sine proprietate*, wenn sie bei der aufsteigenden Ligatur einen Strich links abwärts hatte, oder wenn in der absteigenden der Strich fehlte; *cum apposita proprietate* wurde sie durch den Strich links aufwärts, der sie zur *Semibrevis* machte (s. Mensuralnotenschrift).

Prosa, *Sequenz*, altkirchliche Hymnen (s. *Sequenz*).

Proske, Karl, der Herausgeber der »*Musica divina*« und anderer bedeutender Sammlungen älterer Werke, zugleich der Begründer der bedeutenden Musik-Bibliothek in Regensburg, war am 11. Febr. 1794 zu Gröbnig im Leobschützer Kreise in Oberschlesien geboren. Sein Vater besass daselbst ein schönes und beträchtliches Grundeigenthum und nahm eine angesehene Stellung ein. Als einziger Sohn sollte er einstmals die Besitzthümer der Familie verwalten, da aber der Vater in einer zweiten Ehe noch sechs Kinder erzeugte, gab er dem Wunsche seines Sohnes Karl gern nach, der sich den Studien widmen wollte. Er ging nach Wien und studirte dort Medicin. Die Befreiungskriege (1813—1815) machte er bereits als Arzt mit und zwar anfänglich als Bataillons-, später als Regimentsarzt. Durch Strapatzen und Entbehrungen in den Kriegsjahren erkrankt, nahm er am 1. Aug. 1815 seinen Abschied. Er ging nach Halle und setzte dort seine Studien fort, und wurde am 1. Juni 1816 zum Doctor medicinae promovirt. Von hier ging er nach Berlin und legte 1817 sein Staats-Examen ab. Von jetzt wirkte er als Arzt zuerst in Oberglogau, später in Oppeln, wo er Verweser des Kreisphysikates wurde. Wohl grösstentheils die Bekanntschaft mit dem »frommen« Bischof Sailer machte ihn zum religiösen Schwärmer; er verliess seine Stellung und sein Amt, und ging nach Regensburg, um Priester zu werden. Am 11. April 1826 wurde er vom Bischof Sailer daselbst geweiht, 1827 wurde er Chorvikar bei der alten Kapelle und 1830 Canonikus und Domkapellmeister. Hiermit begann seine für die Musikgeschichte so segensreiche Wirksamkeit. Mit irdischen Gütern reichlich ausgestattet, versehen mit einer wissenschaftlichen Bildung und mit regem Sinn für das wahre Ideale und Schöne, wurde es ihm leicht, sein grosses Ziel zu erreichen. Alte Musikalien waren damals so billig wie Makulatur und es bedurfte nur eines solchen Sammlers, um zu retten was noch zu retten war und binnen kurzem eine Bibliothek von Handschriften und Drucken zusammen zu haben, die sich mit jeder alten öffentlichen Bibliothek messen konnte. Doch sein Zweck war nicht nur das Sammeln, sondern das Gesammelte zu prüfen und für unsere Zeit wieder nutzbar zu machen und darin besteht sein grosses Verdienst. Ihm haben wir hauptsächlich den grossen Aufschwung zu danken, den die Musikgeschichte in neuerer Zeit genommen hat. Der Regensburger

Domchor ist sein Verdienst, er hat ihn aus Nichts schaffen müssen; erst sammelte er die alten Werke, dann setzte er sie in Partitur, wählte das Beste aus, suchte sich Sänger dafür, bildete sie heran und so legte er den Grund für die jetzigen unübertrefflichen Leistungen des Regensburger Domchors und dem, durch sein Beispiel angefeuert, bald andere Städte nacheiferten. Seine Editionen alter Werke stehen mustergiltig da und durch die Billigkeit der Ausgaben ist es möglich, dass sie sich selbst der kleinste Chor anschaffen kann. 1850 erschienen 3 Messen in Mainz bei Schott, von Palestrina, Anerio und Suriano. 1853—1863 (der 4. Band wurde von Wesselack herausgegeben) die »*Musica divina*« in 4 Quartbänden. 1. Band: Messen, 350 Seiten; 2. Band: Motetten, 580 Seiten; 3. Band: Psalm., Magnif., Hymn. und Antiph., 542 Seiten; 4. Band: Vespern, 439 Seiten. Jedem Bande geht eine Vorrede voran mit biographischen und bibliographischen Notizen, die sehr werthvolles Material enthalten und zugleich den Komponisten kritisch und ästhetisch beleuchten. 1855 erschien der »*Selectus novus Missarum*«, 2 Bände zu 296 und 631 Seiten. Die Vollendung der »*Musica divina*« erlebte er nicht, denn am 20. Decbr. 1861 erlag er einem Herzleiden, welches ihn schon lange oft in qualvoller Weise belästigte. Seine kostbaren Schätze an Büchern und Manuscripten vermachte er der bischöflichen Bibliothek in Regensburg.

Proslambanomenos, *Adsumta*, *Adquisita*, der hinzugenommene, der tiefste Ton des griechischen Tonsystems, so genannt, weil er ausserhalb der Tetrachorde liegt. Er entspricht unserem *A*. Später trat auch noch *G* hinzu, bei den Schriftstellern *Gamma graecum Γ*, auch wohl *Epi-* oder *Hyper-Proslambanomenos* genannt. Dem entsprechend bezeichnet man auch in unserem modernen Tonsystem Töne, welche den gewöhnlichen Umfang eines Instruments nach der Höhe oder Tiefe überschreiten: *Proslambanomenos.*

Prosodie (Gesang, Antönung), die Untersuchung und metrische Bezeichnung der Silben nach ihrer Kürze und Länge.

Prosodien *(Prosodia)* waren bei den Griechen eine Abart von Hymnen oder Paiane, Lieder, die man bei Processionen zum Heiligthum vor dem Opfer sang; eine besondere Art derselben war die Parthenia, so genannt, weil sie von Jungfrauenchören vorgetragen wurden.

Prosodik, die Lehre von dem metrischen Werth der Silben und von der Weise ihrer Verknüpfung zu strophischen Versgebäuden.

Prospektpfeifen, Gesichtspfeifen, heissen die, in der dem Schiff der Kirche zugekehrten Vorderfront *(Prospect)* stehenden Orgelpfeifen (s. Orgelgehäuse).

Prosthesis hiess eine Pause, welche eine lange Silbe galt, d. h. zwei Moras oder sillabische Zeiten.

Prot, Felix Jean, war in Senlis 1747 geboren und kam sehr jung nach Paris, um sich in der Musik auszubilden. Er erhielt Violinunterricht von Desmarais und Composition von Gianotti. 1775 trat er als Bratschist in die Kapelle der *Comédie Française* und füllte seinen Platz 47 Jahre lang aus. Er hat folgendes componirt: »*Le Bal bourgois*«, 1 Akt und »*Les Révieres*«, 1779; »*Le Printemps*«, 1787 in Paris aufgeführt. Ferner: 1) »*Sinfonie concertante*« für zwei Bratschen (Paris, Lachevardière); 2) »*Six duos concertants pour deux altos*« (Paris, Leduc); 3) »*Duos pour deux violons*«, VIII Hefte, jedes VI Duos enthaltend (Paris, Imbault; Paris, Sieber); 5) »Leichte Duos für zwei Violinen«, op. 15 und 17 (idem); 6) »*Six duos dans les genre des symphonies concertantes*«, op. 18 (ebend.).

Prota, Guiseppe, geboren zu Neapel 1699, studirte die Composition am Conservatorium de la Pietà, und wurde hier Schüler Scarlatti's, dem er später in seiner Stellung als Lehrer folgte, und in dieser Eigenschaft der erste Lehrer des Jomelli wurde. Seine Opern, die er componirte, sind nicht erhalten.

Prota, Gabriele, Neapolitanischer Componist, lebte in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war als Kapellmeister am Kloster Santa Chiara angestellt, für welches er eine Anzahl Compositionen für Frauenstimmen ge-

schrieben hat. Die bemerkenswerthesten dieses Genres sind: 1) »Messe für vier Soprane und Orgel«; 2) »Litaneien für vier Soprane«; 3) »*Miserere* für vier Soprane und Orgel«. 1796 wurde im Theater Nuovo eine ältere Oper, zu der er die Musik geschrieben, »*Gli Studenti*«, aufgeführt.

Prota, Giovanni, Neapolitanischer Componist, lebte im Anfang des 19. Jahrhunderts. Für Neapel hat er die beiden Opern »*Il Servo astutto*« und »*Il Cimento felice*«, ausserdem viel Kirchenmusik geschrieben.

Proteus, s. *Cembalo onnicordo.*

Protus Tonus, Name des ersten Kirchentons *D*-dorisch (s. Tonart).

Provençalen, die ritterlichen Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts in der Provençe im südlichen Frankreich, welche der Pflege der Poesie sich mit eben solchem Eifer zuwandten, wie allen ritterlichen Künsten (s. Troubadour).

Provenzale, Francesco, einer der ältesten Lehrer des Conservatoriums von Neapel, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch sein Wissen und durch seine Kirchencompositionen hochgeachtet dort lebte. Ausser seinem Lehramt am Conservatorium Pietà dei Turchini war er fürstlicher Kapellmeister. Partimenti und Fugen, welche er zum Gebrauche für die Schüler schrieb, sind aufbewahrt. Die sonst von ihm bekannten Compositionen sind folgende: 1) »*Pange lingua*«, neunstimmig mit Orchester und Ritornelles zwischen den Versetten; 2) »*Tantum ergo*« und »*Genitori*« für Sopransolo und Orgel mit Chor (dies Stück wurde bis in die jüngste Zeit in der Kirche St. Dominico während der vierzig Stunden des Carnevals aufgeführt); 3) »*La Colomba ferita*«, Drama sacra, componirt 1669 für das Kloster Santa Rosalia; 4) »*La Geneviefa*«, Oratorium; 5) »*L'Infedelta abbattuta*«, Oratorium, für die Stadt Assisi im römischen Kirchenstaat componirt.

Pruckner, Caroline, grossherzogl. mecklenburgische Professorin der Gesangskunst, dramatische Sängerin, jetzt Gesanglehrerin. In Wien am 4. Novbr. 1832 geboren, einer dem Gelehrtenstande angehörigen Familie entstammend, mit vier Stiefgeschwistern zusammen erzogen und dadurch hier und da ein wenig vernachlässigt, erhielt sie aber trotzdem eine gründliche Schulbildung. Ihr sehr früh hervortretendes bedeutendes Talent für Musik, gepaart mit ausgiebigem Stimmmaterial, erweckte bei ihr den Wunsch, sich der Kunst ganz zu widmen. Die Familie jedoch wollte dies nicht zugeben und gestattete nur den Unterricht behufs der allgemeinen Bildung. In ihrem 15. Jahre jedoch gelang es ihr, die Vorurtheile zu besiegen und die Erlaubniss zu erhalten, ihrem inneren Berufe folgen und sich der Bühne widmen zu dürfen. Damals versäumte man, ihr eine gründliche Vorbildung, besonders der Tonbildung, zuzuwenden, was sich später bitter rächte. Dennoch hatte sie durch ihre Mittel, ihre künstlerische Begeisterung und natürliche Begabung als »jugendliche Sängerin« gleich Anfangs grossartige Erfolge. Sie debütirte im Steyermärkischen als Adalgisa mit Beifall und wurde sodann im Novbr. 1850 am hannöver'schen Hoftheater engagirt, wo sie neben sehr bedeutenden musikalischen Rivalinnen dennoch ein hohes Interesse erweckte. Ihre Martha, Susanne im »Figaro«, Magdalene im »Postillon« und vor allem die Leonore in »Stradella«, die sie bei Ander's Gastspiel sang, blieben lange und lebhaft im Gedächtniss. Juni 1852 ging sie nach Mannheim, wo sie ihr Repertoire erweiterte und neben dem bisher von ihr geübten Coloratur- und Soubrettenfach, auch verschiedene dramatische Rollen in dasselbe aufnahm, z. B. die Elvire im »Don Juan«, Valentine in den »Hugenotten« u. s. w. Nach grossen Erfolgen, die ihr Aussichten auf ein Münchener Engagement, wie auch Anträge nach Wien eröffneten, erkrankte sie plötzlich in Folge der starken Anstrengungen, anfangs nur an einem leichten Halsübel, das aber eine Abnahme der Stimmmittel in betrübender Weise im Gefolge hatte, so dass sie in ihrem 24. Jahre schon nach vielversprechenden Erfolgen sich die Aussichten auf ihrer bisherigen Bahn abgeschnitten sah. Dem Ziele fast nahe, mit den grössten Sängerinnen der Zeit in Rivalität treten zu können, zeigte sich, dass der zu mangelhaft gegebene Vorbereitungsunterricht

für die Bühne ihr eine ungenügende Tonbildung belassen hatte, die zwar beim Hören nicht auffallend störte, aber desto mehr die Organe angegriffen hatte, so dass der leiseste Stoss diese nun zu zerstören schien.

Dieser Umstand führte sie dazu, sich eingehend mit den wissenschaftlichen Grundlagen für den Gesangunterricht zu beschäftigen und Methoden auszusinnen, wie man einerseits die Sänger richtig vorbilde und andererseits Schäden, die durch frühere Vernachlässigung entstanden seien, bessern und beseitigen könne. Es gelang ihr auch, ihre eigene Stimme bis zum gewissen Grade wieder herzustellen, aber wenn auch Metall und Schmelz wiederkehrte, so hatten doch die Organe schon zu viel gelitten, um die ursprüngliche Kraft wieder zu gewinnen. Caroline P. entschloss sich, nun der Bühne zu entsagen und sich nur dem Lehrfache zu widmen. Der Direktor der Opernschule Polyhymnia, Herr Luib, engagirte sie für die Ausbildungsklasse an seinem Institute, woselbst sie zwei Jahre wirkte, um nachher ein selbständiges Institut für Gesangunterricht zu begründen. Dasselbe besteht nun seit etwa 10 Jahren in Wien und hat die bedeutendsten Erfolge aufzuweisen. Die in diesem Institute herrschende Methode hat Frl. Pruckner, wenigstens in Umrissen, in verschiedenen Fachzeitschriften und dem Schriftchen: »Theorie und Praxis der Gesangskunst« (Wien, bei Czermak, 1872) dargestellt. Dasselbe ist für ihre Schülerinnen berechnet und darum weist es wohl auf die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Theorie hin, ohne jedoch die Begründungen vollständig durchzuführen. Eine kurze aber lichtvolle Darstellung ihres Lehrganges zeichnet dies Werk aus, ein gewandter, kurzer und ansprechender Stil fesselt bei der Lecture und die schlagartig vorschreitenden Sätze erleichtern das im Gedächtnissbehalten der Hauptpunkte. Die Schrift enthält nach jeder Richtung hin die anregendsten und geistvoll beleuchteten Winke und Gesichtspunkte, ja eine vollständige Beleuchtung der wichtigsten Erscheinungen und Erlebnisse einer Kunstnovize. Bei der Heilung kranker Stimmen achtet sie hauptsächlich auf diejenigen Fehler, die das Leiden verursacht haben; sie hat schon mehreren Sängern ihre verlorene Stimme wieder verschafft, so dem Frl. Seehofer am Berliner Theater, dem Frl. Zenetti, die jetzt als Soubrette in Wien wieder in vollem Gebrauche der Mittel ist, die sie längere Zeit schon verloren hatte. Eine Menge Dilettanten, auch Künstler rühmen die Erfolge ihrer heilenden Methode. Grosse Geistes- und Herzensgüte zeichnen auch Frl. Pruckner aus, sie nimmt sich ihrer Schülerinnen mit gewissenhafter Treue an und betrachtet sie, wie zu ihrer Familie gehörig. Auch Unbemittelte bildet sie mit gleicher Lust und Liebe ohne Lohn aus und schenkt ihnen gleiche Rücksicht wie den zahlenden Schülerinnen. Ihre vollendete wissenschaftliche, wie künstlerische und ästhetische Bildung durchzieht ihren Unterricht und selbst die gewöhnlichste Unterhaltung. Durch diese Gaben, die auch mit strenger Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue gepaart sind, hat sich Frl. Pruckner einen grossen Einfluss in den Wiener Kreisen verschafft, so dass sie als gewichtige Autorität gilt. Ihr Salon wurde dadurch Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen. Ihre Prüfungsconcerte führen in angemessenen Zeiträumen junge, begabte Kräfte auf den verschiedenen Stufen ihrer Entwickelung dem Publikum vor und legen die Resultate ihrer unterrichtlichen Thätigkeit dar. Mit diesen wechseln Concerte anderer Art, worunter besonders die Novitätenconcerte eine hohe Bedeutung für Wien gewonnen haben. In denselben führt sie theils Lieder und grössere Cantaten, vor allem aber auch Kammermusik vor und bürgert dort viel neuere Musik ein, wie sie auch jedem strebsamen Talente Gelegenheit giebt, sich zu entfalten. Besonders die letzten drei Jahre haben ihre Wirksamkeit segensreich entfaltet und den Umkreis derselben weiter ausgedehnt.

Prudent, Emil, wurde am 3. April 1817 zu Angoulême geboren. Er kam schon in jungen Jahren nach Paris, wurde hier Schüler des Conservatoirs und galt später als einer der ausgezeichnetsten modernen Clavierspieler, welche Frankreich aufzuweisen hat. Doch ist er über die Grenzen seines Vaterlandes,

ja man möchte fast sagen über das Weichbild von Paris hinaus nicht weiter als dem Namen nach bekannt geworden. Es wohnte ihm eine so ausgesprochene Abneigung gegen das Reisen als Virtuos inne, dass er darauf verzichtete, sich auf Concerttouren in den Provinzen oder gar im Auslande bekannt und berühmt zu machen. In Paris aber gehörte er zu den hervorragendsten Virtuosen, und nach den vorliegenden Berichten zu schliessen, muss seine Technik in der That eine ausserordentliche gewesen sein, namentlich werden seine Läufer und brillanten Harpeggien gerühmt, die er ganz in der Art und Weise Thalberg's behandelte. Thalberg ist zwar nicht sein direkter Lehrmeister gewesen, aber indirekt hat er auf P. den grössten Einfluss ausgeübt; dieser ahmte nicht nur ganz die Art seines Spieles nach, sondern lehnte sich auch als Componist auffallend an ihn an. Seine Compositionen und Editionen für Clavier sind zahlreich und bestehen, wie die Thalberg's, hauptsächlich aus Salonstücken und Fantasien über bekannte und beliebte Opernmotive; sie sind auch sämmtlich hübsch klingend, brillant, meist für mittlere Schwierigkeit berechnet, nur wenige erfordern einen durchgebildeten und routinirten Pianisten, und halten sich nur an der Oberfläche. Ernstes Nachdenken oder Schöpfen aus dem tiefen Innern war nicht seine Sache, er war ein echter Saloncomponist, wie sie vom grossen Publikum und demzufolge auch von den Verlegern gesucht werden. Kein Wunder daher, dass P. denn auch seinen Lebensabend in recht guten Verhältnissen herannahen sehen konnte. Indessen ist er nicht alt geworden, denn er starb schon am 14. Mai 1863 zu Paris.

Prume, François, gilt als einer der brillantesten Violinspieler der neueren Zeit. Er wurde geboren am 5. Juni 1816 zu Stavelot in Belgien und schon mit seinem 16. Lebensjahre als Professor des Violinspiels an das Conservatorium zu Lüttich berufen. In dieser Stellung verblieb er aber nur sechs Jahre, dann trieb ihn unauslöschliche Wanderlust und in Lüttich nicht zu befriedigender Ehrgeiz hinaus in die Welt. Auf seinen grossen Concertreisen, die ihn auch nach verschiedenen Städten Deutschlands führten, hat er zwar nirgends eigentliche Sensation erregt, doch erwarb er sich den Ruf eines ausserordentlich gewandten, technisch in hohem Grade vollendeten Meisters. Diesen Ruf hat er auch als Componist für sein Instrument bewährt. Nachdem er der Lorbeeren übergenug geerntet hatte und sein brennender Ehrgeiz befriedigt war, trat er wieder in die, einst freiwillig verlassene Stellung am Conservatorium in Lüttich ein. Er hatte aber noch nicht das dreissigste Lebensjahr erreicht, als sich ein Augenleiden einstellte, das sich bald als unheilbar auswies und in erschreckend kurzer Zeit zu völliger Erblindung führte. Er musste seine Stellung aufgeben und zog sich nach seinem Geburtsort zurück, wo ihn aus Gram über sein gestörtes Leben eine, seine Kräfte schnell verzehrende Gemüthskrankheit ergriff. Er starb nach kaum vollendetem 33. Lebensjahre am 14. Juli 1849 zu Stavelot. — Ein Neffe und Schüler von ihm, Jehin Prume, um 1840 zu Brüssel geboren, hat sich gleichfalls als ein bedeutender moderner Violinspieler ausgezeichnet. Er lebt seit etwa 1860 in Amerika.

Prumier, Antoine, ist am 2. Juli 1794 in Paris geboren. Im neunten Jahre erhielt er von seiner Mutter den ersten Unterricht auf der Harfe. 1811 besuchte er das Conservatorium, woselbst er im ersten Jahre den zweiten Preis für Composition erhielt. Er wurde später als Harfenspieler am *Théâtre Italienne* und der *Opera Comique* angestellt, bis er 1835 am Conservatorium die Stelle des Professor Nadermann einnahm. Von dieser Zeit an erhielten seine Schüler daselbst bei den Concursen wohl vierzig Mal Auszeichnungen. P. hat mehr als 70 Werke für die Harfe bei den verschiedenen Verlegern von Paris herausgegeben.

Przibil, Componist aus Böhmen, lebte wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war Direktor des Kirchenchors in Baudnitz, wo man von seinen Compositionen sechs Messen, vier Litaneien, ein *Salve regina,* ein *Ave regina* und vier *Alma Redemptoris* im Manuscript aufbewahrt.

Psallettes, Maitrises hiessen die alten Singschulen (Cantoreien) in Frankreich, in welchen schon zu Franco's Zeit der *Discantus* gelehrt und geübt wurde.

Psalm, franz.: *Psaume*, im Hebräischen ursprünglich *Mismor*, d. i. abgesungenes, mit Saitenspiel begleitetes Lied, später *Thilim* oder Loblied genannt, Bezeichnung für die mehr kunstmässige Form der hebräischen Tempelgesänge aus der frühesten Zeit der Einrichtung des Synagogengesanges. Wie bei allen Völkern, bildete sich auch bei den Hebräern die lyrische Dichtkunst zuerst aus, und zwar gewiss ebenso wie überall unter dem entscheidenden Einfluss der Musik und des Gesanges, so weit diese eben entwickelt sein konnten. Gewaltige Naturereignisse, folgenschwere Siege, und die dadurch herbeigeführten Geschicke der Einzelnen und ganzer Völker, Errettung aus drohenden Gefahren gaben, wie überall, auch bei den Hebräern der lyrischen Dichtung Anregung und Nahrung und weil bei ihrer theokratischen Verfassung jedes derartige Ereigniss als göttliche Wohlthat oder Strafe erschien, so gewann die hebräische Lyrik frühzeitig ihre entscheidende Richtung auf das Religiöse und hiermit ihren hohen und ergreifenden Schwung. In den älteren Zeiten waren es besonders Frauen, die als begeisterte Sängerinnen aus der Mitte des Volkes auftraten. Höhere ästhetische Ausbildung erhielt die lyrische Poesie bei den Juden indess erst durch David; durch ihn namentlich ward sie auf eine würdige Weise in das Nationalheiligthum eingeführt und wurde nicht nur herrlichster Schmuck des Cultus, sondern auch der trefflichste Förderer religiöser Andacht. Namentlich durch die Bestrebungen des königl. Sängers, dessen Gesang und Harfenspiel schon in frühester Zeit Wunder verrichteten, wurde der Psalmengesang gefördert und ein wesentlicher Theil des hebräischen Cultus. Die Pflege desselben wurde dann den Propheten und Leviten überlassen und erhielt sich noch lange in frischer Blüthe, selbst bis in die Zeiten des Exils und der Rückkehr nach Palestina. Die Form der für den Tempelgesang bestimmten Psalmen wurde unzweifelhaft durch die antiphonische Weise des Vortrags in zwei Chören bestimmt. Die in der Natur gegebene Verschiedenheit der Stimmklassen hatte sicher auch beim hebräischen Tempelgesange dazu geführt, die tiefen Stimmen zu einem Chor zu vereinigen und die hohen zu einem zweiten und da man noch nicht fähig war, beide zu vereinigen, so sangen sie einander nach; der eine sang eine abgeschlossene Phrase, einen kürzeren Satz vor und der andere sang ihn dann in der ihm bequemen Tonhöhe nach, so entstand der antiphonische Gesang aus der Praxis auf dem natürlichsten Wege.

Damit aber war auch die äussere Form dieser hebräischen Poesie bestimmt; das wodurch diese sich von der Prosa unterscheidet, ist nicht ein eigentliches Metrum, das von der Silbenmessung abhängt, sondern es ist ein freier Parallelismus der Glieder *(Parallelismus membrorum)*, der Redeabschnitte, die ursprünglich nur von dem darin ausgesprochenen Gedanken begrenzt wird. Es bildet sich ein aus zwei Gliedern, die sich wie Hebung und Senkung zu einander verhalten, zusammengesetzter Vers und um diese Versglieder lebendiger herauszubilden, waren die klangvollen Accente, welche mit Hülfe des Gesangtons erzeugt wurden, das trefflichste Mittel. Aus der Reihe derselben wird einer hervorgehoben und nach ihm werden dann die übrigen abgestuft, so dass dieser eine Accent gewissermaassen zum Exponenten einer ganzen Reihe gemacht wird. Die besondere Art der logischen Verbindung jener Versglieder erforderte natürlich eine gewisse Mannichfaltigkeit der Accente. Die synonyme, bei welcher das zweite Versglied denselben Gedanken, nur mit anderen Worten aussprach, machte ein anderes Zusammenfassen der Accente nöthig, als die anthitetische, bei welcher die einzelnen Glieder entgegengesetzte Gedanken ausdrückten, oder endlich die synthetische, bei der ein Fortschreiten der Gedanken stattfindet. Mannichfaltiger noch musste sich diese Art der Accentuation bei den zusammengesetzten Parallelismen gestalten, wenn zwei zu einem Satz verbundene Glieder einem einfachen (Psalm 14.7; 15.3;

40, 10) oder einem in gleicher Weise verbundenen zweigliedrigen Satze (Psalm 31, 11; 40, 17) gegenüberstehen. Nach alledem ist anzunehmen, dass diese Gesangsweise der Hebräer entschieden mehr war, als das, später in die christliche Kirche aus dem jüdischen Cultus verpflanzte sogenannte: Psalmodiren und Choraliterlesen. Möglich, dass das hebräische Wort den absoluten Klang des musikalischen Accents etwas mehr hemmte, als das griechisch-lateinische und später das deutsche, allein von einem Herausbilden eines Versgefüges ist bei dem späteren Psalmodiren im Grunde nichts mehr zu spüren. Hier wurden nur einzelne Worte hervorgehoben und die Schlüsse der meist in Prosa gehaltenen Abschnitte ausgezeichnet. Die hebräischen Accente dagegen wirkten wahrhaft gestaltend auf die hebräische Sprache und sind die wesentlichste Bedingung der hebräischen Poesie. So lieferte das Psalmenbuch — eine Anthologie religiöser Poesie — den grössten Theil der Tempelgesänge, und für die verschiedenen Festzeiten und jede Art des Gottesdienstes waren bestimmte Psalmen ausgewählt. So umfasst das *Hallel* (»er hat gelobt«) die Psalmen 113—118 und sie wurden zwischen den Abenden, an denen man die Paschah-Lämmer schlachtete, von den Leviten, und in der Nacht, in der das Paschah-Lamm gegessen wurde, von dem Volke gesungen. Am Pfingstfest, am Laubhüttenfest und am Fest der Einweihung des Tempels sangen es wiederum die Leviten. Das *Hamaaloth* bestand aus den 15 Psalmen von 120—134 und wurde namentlich in den 8 Tagen des Laubhüttenfestes mit vielen Ceremonien gesungen. Häufig ist der Versuch gemacht worden, in diesen Versparallelen auch noch eine feinere metrische Gliederung zu entdecken, doch ohne namhaften Erfolg. Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass in der Ausbildung der Glieder sich auch schon ein Gefühl für das Metrum verräth, so wird es doch wohl nimmer gelingen, auch bewusste metrische Formen darin zu entdecken, die augenscheinlich nicht vorhanden sind. Die Psalmen wurden schon in den ersten Zeiten des Christenthums mit in den christlichen Kultus hinüber genommen und damit auch selbstverständlich die besondere Weise des Gesanges derselben und gegenüber jener frei erfundenen Melodie, welche die erhöhte christliche Begeisterung hervortrieb, bildete sich eine eigene Gesangsweise.

Psalmmelodicon, ein im Jahre 1828 von dem Schuhmacher Weinrich in Heiligenstadt erfundenenes Blasinstrument mit 8 Tonlöchern und 25 Klappen, mit einem Umfange chromatisch von *F*—f_3. Ernst Leopold Schmidt verbesserte es (1832) und nannte es Apollo-Lyra. Besonders bemerkenswerth ist das Instrument dadurch, dass es 4- und 6 stimmige Accorde anzugeben im Stande war.

Psalmist, Psalmensänger, vorzugsweise Benennung für den König David.

Psalmodie. Plinius, Tertullian, Origines, Chrysostomus und Andere bestätigen es, dass die Psalmen die wesentlichste Grundlage des ältesten christlichen Gottesdienstes bildeten und sie blieben es auch, als Gregor M. dem Cultus eine bestimmte Ordnung gab. Psalmen und Psalmenverse durchzogen schon in der frühesten Zeit die Messe; nach dem *Introitus*, der gleichfalls einen Psalmenvers enthält, folgte in der Regel ein ganzer Psalm. Der *Tractus*, das *Graduale* u. s. w. sind ebenfalls dem Psalmbuch entnommen und ausserdem bilden die Psalmen einen wesentlichen Bestandtheil des Gottesdienstes bei den verschiedenen Festzeiten. Gegenüber nun dem Hymnengesange, der sich unter dem Einfluss des Christenthums ausbildete, in welchem die religiöse Begeisterung in selbständiger, vom Wort mehr unabhängiger Weise Ausdruck suchte, bildete sich aus jener Art des Psalmengesanges das sogenannte Psalmodiren, das im Wesentlichen darin besteht, dass die betreffenden Verse oder auch Abschnitte auf einem bestimmten Ton singend gelesen und nur die Schlusstakte durch abweichende Intervallenschritte ausgezeichnet werden. Dass solche Responsorial-Psalmen schon früh in den christlichen Gemeinden, nach dem Vorlesen irgend eines Bibelabschnitts abgesungen wurden, bestätigt der heilige Augustinus und zur Zeit des heiligen Chrysostomus wurde noch ein ganzer Psalm so abgesungen und von der Gemeinde beantwortet. Dann wurde

der Gradual-Psalm abgekürzt und so ging er in den gregorianischen *Ordo* über. Im neunten Jahrhundert wurden die Gradualresponsorien noch mehr gekürzt und endlich statt der mehrfachen Wiederholungen bei feierlichen Messen das *Alleluja* oder der *Tractus* gesungen. Die älteren Psalmenmelodien sind übrigens von der späteren Weise des Psalmodirens darin unterschieden, dass jene mit grösserer melodischer Freiheit selbständiger gebildet waren, und sie wurden von den Contrapunktisten eben so zur Grundlage ihrer harmonischen Gebäude gemacht, wie die Melodien des Chorals und Hymnus. Die besten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts haben in dieser Weise die Psalmen Davids mehrstimmig gesetzt, wie die Sammlungen von Petrejus, Montanus und Neuber bezeugen. Daneben aber wurde die einfache Weise des Psalmodirens allmälig zu dem sogenannten Choraliterlesen vereinfacht, welche dann für das Lesen der Episteln und Evangelien die allgemein übliche wurde und die noch heute selbst in den protestantischen Kirchen als sogenannter Collectengesang geübt wird. Dem entsprechend fand diese Art der Recitation auch im Chorgesang Eingang; in den mehrstimmigen Passionen ist die Erzählung meist so gehalten und eben so werden auch die Lamentationen und Improperien in dieser Weise mehrstimmig vorgetragen. Wie sich hieraus weiterhin das Recitativ entwickelt, wird unter dem speciellen Artikel nachgewiesen werden.

Psalter, franz.: *Psautier*, Psalmenbuch.

Psalter *(Psalterium)*, franz.: *Psaltérion*, ein veraltetes, harfenartiges Instrument, bestehend aus einem dreieckigen Rahmen, in welchem die Saiten aufgespannt waren.

Psalteriae oder *Sambucistriae*, die Psalter- und Sambucaspielerinnen bei Gastmählern und Festen der Römer. Nach Livius (Lib. 39, 6) brachte Cn. Manlius, welcher 189 in Asien gegen die Gallier gekämpft hatte, diese Art Tafelmusik nach Rom.

Psellus, Michael, der mittlere von drei Gelehrten dieses Namens, Byzantinischer Musikschriftsteller, ist in Constantinopel von vornehmen Eltern geboren und lebte unter der Herrschaft des Kaisers Constantin Ducas, der von 1059 bis 1067 das Byzantinische Reich regierte. Dieser übertrug ihm die Erziehung seines Sohnes Michael Ducas, welcher im J. 1071 den Thron bestieg und seinem Lehrer, der ihm dazu behülflich gewesen war, während der Dauer seiner Herrschaft seine volle Gunst erhielt. Als aber dieser Kaiser, nachdem er als Michael VII. sieben unruhevolle Jahre regiert hatte, abgesetzt wurde und sich in ein Kloster zurückziehen musste, verlor auch P. seine Ehrenstellen und ergriff den Mönchsstand; von da ab (1078) lebte er noch dreissig Jahre den Wissenschaften, und entwickelte als Schriftsteller eine solche Fruchtbarkeit, dass er den Beinamen des »Vielschreibers« erhielt. Unter der grossen Zahl seiner Schriften ist die unter dem Titel »*De quatuor mathematicis scientiis*« erschienene für den Musiker von Bedeutung, da sie die vier, im Mittelalter als Quadrivium bezeichneten Lehrgegenstände behandelt, zu denen ausser der Arithmetik, Geometrie und Astronomie auch die Musik gehörte. Der griechische Text dieses Werkes wurde zuerst vom Erzbischof Arsenius zu Monimbasa (Morea) unter dem Titel »*Opus in quatuor mathematicus disciplinas, Arithmeticam, Musicam, Geometriam et Astronomiam; graece*«, in Venedig im J. 1532 veröffentlicht. Die erste lateinische Uebersetzung von Wilhelm Xylander erschien 1556 in Basel unter dem Titel »*Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis, Arithmetica, Musica, Geometria et Astronomia; graece et latine nunc primum editus, Gulielmo Xylandro interprete*«. Die Abhandlung über die Musik enthält eine Auseinandersetzung der theoretischen Principien nach dem System des Pythagoras und ist bemerkenswerth durch ihre Klarheit. Dieselbe erschien noch in drei Einzelausgaben in lateinischer Uebersetzung: die erste von Elie Vinet, in Paris, 1557; die zweite, ohne Angabe des Autors in Wittenberg, 1560; die dritte, von Lambertus Alardus, Prediger in Brunsbüttel (Holstein), den Schluss von dessen Schrift »*De veterum musica*« bildend, in Schleusingen,

1636. Eine deutsche Uebersetzung des Werkes mit Xylanders Anmerkungen veröffentlichte L. Mitzler in seiner musikalischen Bibliothek (Band III, Theil 2, S. 171) unter dem Titel »Psellus' vollständiger kurzer Inbegriff der Musik«. Im J. 1785 erschien in Venedig eine zweite bis dahin unbekannt gebliebene Schrift des P. über Musik, betitelt: »*Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*« zusammen mit den rhythmischen Elementen des Aristoxenes herausgegeben vom Bibliothekar der dortigen Marcus-Bibliothek Morelli.

Ptolemäus, Claudius, griechischer Mathematiker und Musikschriftsteller, geboren zu Pelusium in Egypten, wie allgemein angenommen wird, wenngleich neuerdings — u. a. von Fétis — die Richtigkeit dieser Angabe in Zweifel gezogen ist. Auch die ältere Annahme, dass er in Alexandrien gelebt und gewirkt habe, woher auch sein Beiname Alexandrinus, ist von der modernen Wissenschaft bestritten worden, ohne dass dieselbe im Stande gewesen wäre, Genaueres über seine Lebensumstände zu erforschen. Nur die Zeit seines Wirkens lässt sich mit Sicherheit bestimmen, da er über eine von ihm im 12. Regierungsjahre des Kaisers Hadrian, also im J. 125 n. Ch. beobachtete Mondfinsterniss berichtet, da ferner seine planetarischen Beobachtungen mit dem Jahre 139 n. Ch. zusammenfallen; wenn er endlich in seinem chronologischen Verzeichniss der Römischen Kaiser die Regierungszeit des Antonius Pius auf 23 Jahre angiebt, so beweist dies, dass er nach dem Jahre 161 n. Ch. noch gelebt hat. Nicht blos die mathematischen Wissenschaften haben, wie Forkel in seiner »Allgemeinen Literatur der Musik« p. 52 bemerkt, dem P. viel zu danken, sondern auch die Musik. Der Geist der Ordnung, welcher durch das Studium der Mathematik gebildet wird, trug sich auch in seine Begriffe von musikalischen Dingen über, und machte ihn hierin zu einem freieren, kühneren, stärkeren und richtigeren Denker, als alle seine Vorgänger, selbst Euklid nicht ausgenommen. Man hat zwar bezweifeln wollen, dass das musikalische Werk, welches wir unter seinem Namen haben, wirklich von ihm sei, und verschiedene Schriftsteller, unter denen Meursius, haben es einem Pythagoräer, Ptolemäus Philadelphus zugeschrieben, doch sprechen gute Gründe gegen diese Meinung, vor allen der, dass die Lehren der Pythagoräer darin bestritten werden; und in der That beweisen die in diesem Werke gegen Archytas und andere Pythagoräer unternommenen Angriffe, dass der Autor nicht dieser Schule angehört haben kann. So wenig er aber zu der Partei der »Canoniker« zu rechnen ist, die nach dem Vorgange ihres Stifters Pythagoras den Verstand, die Berechnung nach Zahlen als Richtschnur (Canon) für ihre musikalischen Untersuchungen nahmen, so wenig folgte er der entgegengesetzten Richtung, den von Aristoxenos abstammenden »Harmonikern«, für welche das Gehör in allen musikalischen Fragen den Ausschlag gab. Die vermittelnde Stellung, welche P. zwischen beiden einnimmt, zeigt sich deutlich in den Eingangsworten seiner Harmonik (Buch I, Cap. 1): »Die beiden Kriterien der Harmonie sind das Gehör und der Verstand, die jedoch auf verschiedene Weise zur Wirksamkeit gelangen; denn das Gehör richtet sich nach der Materie und nach der Empfindung, der Verstand aber nach der Form und nach der Ursache der Empfindung«.*)

Das oben angedeutete Werk, betitelt: »*Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἁρμονικῶν Βίβλια Τ.*« (die drei Bücher des Claudius Ptolemäus über Harmonie) handelt in seinem ersten Buche von der Bestimmung der Intervallverhältnisse, und es ist als ein nicht geringes Verdienst des Autors zu bezeichnen, dass er als der erste die Verhältnisse 4 : 5 und 5 : 6 (die grosse und die kleine Terz) in die Musiktheorie einführte, nachdem die Berechnungsweise des Pythagoras nur die Verhältnisse 1 : 2 (Octave), 2 : 3 (Quinte) und 3 : 4 (Quarte) als einfache anerkannt hatte. Während dem letzteren nur eine Art des Ganztons bekannt

*) *Καὶ κριτήρια μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δε τρόπον. Ἀλλὰ ἡ μὲν ἀκοὴ, παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος. Ὁ δε λόγος παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον.*

gewesen war, nämlich der grosse Ganzton im Verhältniss von 8 : 9, der sich aus der sogenannten Pythagoräischen Stimmung in Quintencyclen ergeben hatte, und die aus Zusammensetzung zweier solcher Ganztöne entstandene grosse Terz ein irrationelles Verhältniss (64 : 81) darstellte, demgemäss auch bis zum Missklange scharf sein müsste, so benutzte P. die schon von seinem Vorgänger Didymus im J. 30 n. Ch. gemachte Unterscheidung zwischen dem grossen und kleinen Ganzton, um die grosse Terz auf ein leichter fassliches Zahlenverhältniss zurückzuführen: er verkleinerte dieselbe um das Intervall, welches den Unterschied zwischen dem grossen und dem kleinen Ganzton bildet, und welches sich herausstellt, wenn man den letzteren vom ersteren abzieht, nämlich das Intervall 80 : 81, und erhielt so für die grosse Terz das Intervall 64 : 80 oder 4 : 5. Trotz dieser Vereinfachung weigerte sich das Alterthum, die Terz als Consonanz anzuerkennen; selbst das Mittelalter wollte sie nur als unvollkommene Consonanz gelten lassen, und man vermied es lange Zeit, sie im Schlussaccord eines Musikstückes anzubringen, bis man sich endlich entschloss, erst die grosse, dann die kleine Terz zuzulassen.

»Es ist unrichtig«, bemerkt dazu Helmholtz (»Die Lehre von den Tonempfindungen«, dritte Ausgabe, p. 357), »wenn neuere musikalische Theoretiker darin nur eine Bizarrerie und Unnatur zu sehen glauben, oder meinen, die älteren Tonsetzer hätten sich durch blinden Glauben an die Autorität der Griechen fesseln lassen. Das letztere ist bei den Schriftstellern über musikalische Theorie bis zum 16. Jahrhundert hin allerdings einigermaassen der Fall gewesen. Aber zwischen den Tonsetzern und den musikalischen Theoretikern müssen wir einen Unterschied machen. Weder die Griechen, noch die grossen Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts sind die Leute danach gewesen, um sich durch eine Theorie binden zu lassen, die ihren Ohren widersprochen hätte. Der Grund dieser Abweichungen liegt vielmehr in der Verschiedenheit der Tonartensysteme alter und neuer Zeit. Unser modernes System hat wesentlich unter dem Einflusse der allgemein gewordenen Anwendung harmonischer Zusammenklänge die Gestalt gewonnen, in der wir es jetzt besitzen; in ihm erst ist eine vollständige Berücksichtigung aller Anforderungen des Harmoniegewebes erreicht worden, und bei der festgeschlossenen Consequenz dieses Systems dürfen wir uns nicht nur manche Freiheiten im Gebrauche der unvollkommeneren Consonanzen und der Dissonanzen erlauben, welche die älteren Systeme vermeiden mussten, sondern die Consequenz des modernen Systems fordert sogar oft, namentlich in den Schlusscadenzen, die Anwesenheit der Terzen zur sicheren Unterscheidung des Dur und Moll, wo sie früher umgangen wurde«.

Minder wichtig als das erste Buch der Ptolemäus'schen Harmonik ist das zweite, welches sich mit den Octavengattungen beschäftigt, d. h. mit den, in Hinsicht auf die Aufeinanderfolge ihrer ganzen und halben Töne innerlich von einander verschiedenen Tonreihen. Es gab deren zu seiner Zeit neun, nachdem man die drei ursprünglichen, von *C*, *D* und *E* beginnenden, Lydisch, Phrygisch und Dorisch genannten um je zwei, mit ihrer Ober- und Unterquinte beginnende, durch die Präpositionen *hyper* und *hypo* bezeichnete vermehrt hatte. Da aber die Octave nur sieben Töne enthält und demgemäss nur sieben Octavengattungen möglich sind — die hyperphrygische kommt mit der hypodorischen und die hyperlydische mit der hypophrygischen dem Intervalleninhalte nach überein — so verlangt P. eine Reducirung des Systems auf seine natürlichen Grenzen. Auch die im dritten Buche enthaltenen Erörterungen über die Weltharmonie auf Grund der Pythagoräischen Anschauungen sind von untergeordnetem wissenschaftlichem Werth, wiewohl bekanntlich die »Harmonie der Sphären« das ganze Mittelalter hindurch die forschenden Geister vielfach beschäftigte. »Bei Athanasius Kircher musicirt nicht nur der Makrokosmus, sondern auch der Mikrokosmus, und selbst ein Mann vom tiefsten

wissenschaftlichen Geiste, wie Keppler, konnte sich von dieser Art von Vorstellungen nicht ganz frei machen«.*)

Die Ptolemäus'schen Bücher über Harmonik erschienen zuerst in Venedig 1562 blos in einer lateinischen Uebersetzung von Antonius Gogavinus. Meibom, der berühmte Herausgeber der »*Antiquae Musicae auctores septem*«, hat jene Arbeit einer scharfen Kritik unterworfen, auch eine bessere Ausgabe des Werkes zu veranstalten versprochen, ohne dass jedoch sein Plan zur Ausführung gelangt wäre. Keppler wollte um 1609 die Harmonik des P. ebenfalls mit griechischem Text und lateinischer Uebersetzung herausgeben, wurde aber, wie er selbst (»*Harmonices mundi*«, Lib. V, p. 249) berichtet, durch anderweitige Arbeiten an der Ausführung seines Vorhabens gehindert und gelangte nicht weiter als bis zum siebenten Kapitel des zweiten Buches. Endlich veröffentlichte der englische Mathematiker John Wallis eine Ausgabe des P. mit vortrefflicher lateinischer Uebersetzung, nachdem er zum Zweck einer sicheren Texteskritik elf Manuscripte aus den Bibliotheken von England und von Leyden verglichen hatte. Diese Arbeit erschien zuerst in Oxford im J. 1682 unter dem Titel: »*Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri tres. Ex Cod. Mss. undecim, nunc primum graece edit. Joannes Wallis, SS. Th. D. Geometriae Professor Savilianus Oxoniae, etc. Oxonii e Theatro Sheldoniano*«. Sie wurde zum zweiten Mal gedruckt im dritten Bande der mathematischen Werke dieses Gelehrten, nebst einem Commentar des Porphyrius und der Harmonik des Manuel Bryennius (Oxford, 1699, Fol.). Jener Commentar ist dadurch bemerkenswerth, dass er auf den grossen Antheil aufmerksam macht, welcher dem Didymus an den, dem P. zugeschriebenen Verdiensten zukommt, und über das verloren gegangene Werk des ersteren: »*De differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum*« ausführliche Nachricht giebt. Porphyrius beschuldigt hier sogar den P., er habe die Meinungen und Lehrsätze des Didymus häufig vorgetragen, ohne seine Quelle zu nennen (Vgl. »*Comment. in Harmon. Ptolem.*«, Ausgabe von 1699, p. 190), doch dürfte Forkel zu weit gegangen sein, wenn er in seiner »Allgemeinen Literatur der Musik« p. 53 auf Grund dieser Nachrichten, sowie des von P. häufig gegen den Didymus ausgesprochenen Tadels den Verdacht äussert, P. habe sich mit den Entdeckungen des Didymus schmücken wollen, ohne sich es merken zu lassen.

Pubertät, s.: Mutation.

Puccita, Vincencio, dramatischer Componist, geboren zu Rom 1778, trat, 12 Jahr alt, in das Conservatorium Pietà zu Neapel ein. Er erhielt von Fenaroli Clavier- und von Sala Compositionsunterricht. Nach vollendeten Studien schrieb er 1799 zu Sinegaglia seine erste Oper, deren Titel nicht bekannt ist; dieser folgten bis zum Jahre 1833 noch 22 Opern, was für einen italienischen Operncomponisten nicht zu viel ist. »*Il Puntiglio*«, 1802 in Mailand, »*La Vestale*«, 1811 gegeben, werden zu seinen besten Werken gerechnet. »*Le tre sultane*« und »*Laodicea*« wurden für Madame Catalani geschrieben, deren Accompagneur er wurde, und der er auch auf ihren Reisen durch Schottland, Irland, England, Holland, Belgien, Deutschland folgte. Als diese Sängerin 1815 die Direktion der *Opera Italien* in Paris übernahm, erhielt er dort eine Anstellung als Repetitor und brachte in dieser Zeit hier auch mehrere seiner Opern zur Aufführung. 1821 ging er nach Rom zurück, schrieb noch drei Opern, deren letzte »*Adolfo et Chiara*« betitelt war. Sein Tyrolerlied: »Tage fliehn wie Augenblicke« war nicht sehr beliebt.

Puerto, Didier del, Caplan und Cantor an der Bartholomäuskirche zu Salamanka, auch Beneficiat an der Schule zu Salamanka, lebte im Anfange des 16. Jahrhunderts daselbst und hat eine Abhandlung über den Kirchengesang geschrieben: »*Arte de canto Llano*« (Salamanca, 1504, in 4°).

Puesdena, Francesco, spanischer Componist und Kapellmeister des

*) Vergl. Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen", dritte Ausgabe, p. 359.

Königs von Neapel, lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts. In Venedig wurde 1692 seine Oper »*Gelidaura*« aufgeführt.

Püffel wird auch der Schnabel oder das Mundstück der Clarinette genannt.

Puget, Madame Loïse Lemoine née, ist in Paris geboren, gehört einer geachteten Familie an. Sie ist die Componistin von Romanzen, die sie in Concerten und Salons auch sang und durch welche sie von 1830 bis ungefähr 1845 völlig Mode war. Jedes Jahr erschien ein Album dieser Compositionen, von denen die beliebtesten vielleicht diese waren: »*La Confession du brigand*«, »*Le Mousquetaire*«, »*La Sonambule*«, »*A la grâce de Dieu*«, »*Ave Maria*«, »*La Bénédiction d'un père*«, »*Soleil de ma Bretagne*« u. s. w. 1842 heiratete Mad. P. einen beliebten Schauspieler Gustave Lemoine, der zu den meisten dieser Romanzen die Texte gemacht hat.

Pugnani, Gaetan, Violinist und Componist, Gründer einer Violinschule und Direktor der Hofmusik in Turin, wurde in dieser Stadt 1727 geboren. Sein Landsmann Somis unterrichtete ihn nach der Corelli'schen Schule. Nachdem er einige Fertigkeit erworben hatte, begab er sich nach Padua, um unter der Leitung Tartini's weitere Studien zu machen. 25 Jahr alt, wurde er Concertmeister des Königs von Sardinien und trat nach einigen Jahren eine grössere Concertreise an. Zuerst spielte er in Paris, wo er ziemlich ein Jahr verweilte, mit grossem Beifall, dann ging er, viele andere Städte berührend, nach London und kehrte 1770 nach Turin zurück. Hier übernahm er die Leitung der Hofmusik und der königl. Kapelle und errichtete eine Violinschule, die berühmt wurde und aus welcher vorzügliche Schüler hervorgingen, zu denen auch Viotti zählt. Pugnani besass auch ein vorzügliches Dirigententalent, welches er ebenfalls auf seine Schüler zu übertragen wusste, und eine Reihe von Compositionen bezeugen seine Solidität auch auf diesem Gebiete. Für das Theater schrieb er: 1) »*Issea*«, dramatische Cantate für die Hochzeitsfeier der Gräfin von Provence (1771); 2) »*Tamas Koulikan*«, ernste Oper (Turin, 1772); 3) »*Aurora*«, Cantate zur Hochzeit des Prinzen von Piemont (1775); 4) »*Adone e Venere*«, ernste Oper (Neapel, 1784); 5) »*Nanetta e Lubino*«, Opera buffa (Turin, 1784); 6) »*Achille in Sciro*« (1785); 7) »*Demofoonte*« (1788); 8) »*Demetrio a Rodi*« (1789); Musik zum Ballet »*Coreso e Calliroe*« (1792). Ferner: Neun Concerte für die Violine, von denen nur das erste bei Sieber in Paris erschien; sechs Sonaten für Violine, op. 1 und 3 (Paris, Troupenas); sechs Sonaten, op. 6 (Paris, Frey); sechs Sonaten, op. 11 (Paris, Sieber); drei Hefte Trios für zwei Violinen und Bass (London, Preston; Paris, Bailleux); sechs Quartette, op. 7 (ebend.); sechs Sinfonien für zwei Violinen, Viola, Bass, zwei Hoboen und zwei Hörner, op. 4 (ebend.); sechs idem, op. 8 (ibid.); zwei Hefte, jedes sechs Quintette für zwei Violinen, zwei Flöten und Bass enthaltend (ebend.). Er starb 1803.

Puliaschi, Giovanni Domenico, geboren zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Stiftsherr von St. Marie in Cosmedin und trat dann 1612 als Caplan und Sänger in die päpstliche Kapelle. Von seinen Compositionen kennen wir: 1) »*Musiche a voce sola*« (Roma, Zanetti, 1618); 2) »*Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare*« (Roma, 1618).

Pulite, Francesco Gabrielo, der Familie Puliti von Monte Pulciano angehörig, war ein Franziskanermönch, der in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts lebte und Kapellmeister des Franziskanerklosters zu Pontremoli war. Von seinen Compositionen sind erhalten: 1) »*Sacrae modulationes quatuor et quinqe vocibus*« (Parma, Erasmo Vioti, 1600); 2) »*Integra omn. solemn. Vespertina Psalmodia 5 vocum*« (Milan, Simon Tini, 1602).

Pulpet = Pult, Notenpult.

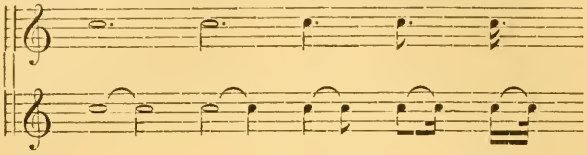
Pulpetten, dehnbare Ledersäckchen, welche die Oeffnung am Boden der Windlade der Orgel, durch die der Draht geht, dicht schliessen und so die

luftdichte Verbindung des äusseren Zichwerks mit dem im Innern der Windlade befindlichen Ventildraht herstellen.

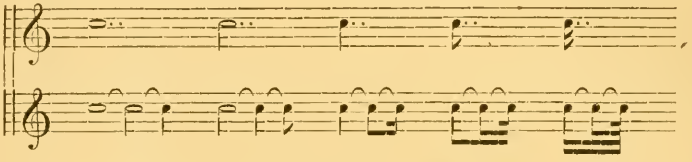
Pulpettendrähte heissen die Drähte an den Ventilen, welche durch den Boden des Windkastens und durch die Abstracten mit den Tasten in Verbindung stehen. Sie öffnen beim Niederdrücken der Tasten die Ventile und dadurch die Cancellen.

Punctus (s.: Punkt und Mensuralnotenschrift).

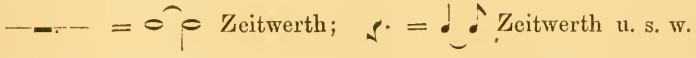
Punkt, *Punctus, Punctum, Punto, Point.* In der modernen Musik wird der Punkt zunächst verwendet, um den Zeitwerth der Note zu erhöhen. Er vermehrt den Werth der Note, hinter welcher er steht, um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes, macht aus einer Ganzen eine $^3/_2$-, aus einer Halben eine $^3/_4$- und aus einer Viertel eine $^3/_8$-Note und so weiter:



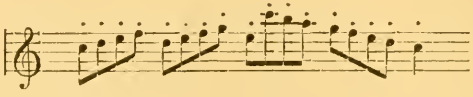
Weiterhin wird auch noch ein zweiter Punkt hinzugefügt, der dann eine weitere Erhöhung des Werthes um die Hälfte des ersten Punktes herbeiführt, so dass eine doppelt punktirte Ganze $^7/_4$-, eine doppelt punktirte Halbe $^7/_8$-Note u. s. w. gilt.



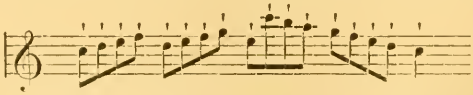
Selbstverständlich gewinnt der Punkt für Pausen dieselbe Bedeutung:



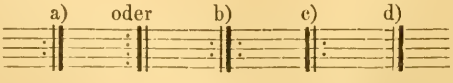
Die so verlängerten Noten heissen punktirte Noten. Ferner wird der Punkt auch als Bezeichnung für den Staccato-Vortrag angewendet. Punkte über den Noten, wie hier:



deuten an, dass die Töne nicht an einander gebunden, sondern im Gegentheil durch leichte Pausen getrennt werden sollen. Sollen sie gar scharf abgestossen werden, dann treten an deren Stelle die keilförmig zugespitzten Punkte:



Endlich werden die starken Striche, die am Schlusse eines Theiles wie des ganzen Tonstückes senkrecht durch die Linien gezogen sind, zu Wiederholungszeichen, indem sie mit solchen, in die Zwischenräume gestellten Punkten versehen werden:



Bei a) ist angedeutet, dass nur der vorausgehende Theil wiederholt werden soll; bei b) wird auch der darauf folgende Theil wiederholt; bei c) nur der folgende; d) zeigt das einfache Schlusszeichen ohne Wiederholung, weil ohne

Punkte. — In den früheren Jahrhunderten des christlichen Kirchengesanges wurde der Punkt als Tonzeichen angewendet, bei der Neumenschrift (s. d.) als *Punctum*, als einfacher Punkt, mit der Geltung einer kurzen Note, als *Pipunctum*, Doppelpunkt, zwei Noten kürzerer Geltung darstellend und als *Tripunctum* mit drei Punkten drei Noten bezeichnend. Wie dann diese Punkte, um ihre Tonhöhe zu bestimmen, auf Linien gestellt wurden und wie man später auch die Zwischenräume benutzte und wie endlich die Mensuralnote daraus hervorging, ist in den betreffenden Artikeln gezeigt worden. Hierbei erlangte der Punkt noch besondere Bedeutung als *Punctus additionis*, der unserer heutigen Praxis entsprechend, den Werth der Note, hinter welcher er steht, um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes vergrössert; als *Punctus divisionis (divisio modi)*, als welcher er zwischen zwei Noten gesetzt wird, ohne den Werth derselben zu verändern, als Taktzeichen, nur um anzuzeigen, dass beide verschiedenen Takten angehören, dass die voranstehende das Metrum abschliesst. Anstatt des Punktes bediente man sich in diesem Falle auch dieses Zeichens: 𝄐. Der *Punctus perfectionis* vermindert oder vermehrt gleichfalls nicht den Werth der Note, hinter welcher er steht, sondern er verhindert nur, dass sie nicht durch die folgende kleinere imperfectionirt wird. Der *Punctus alterationis* alterirt, d. h. verdoppelt den Werth der zweiten von an sich gleichen Noten; das Zeichen 𝄐 steht entweder vor der ersten oder über der zweiten Note. Dies Zeichen heisst auch *Punctus caudatus* (s.: Rhythmus).

Punto (s. Stich).

Pupitre harmonique (französ.), harmonisches Pult, nannte ein Abbée zu Langres eine von ihm erfundene Maschine, vermittelst welcher er Jedermann in acht Stunden eine vollkommene Kenntniss der Harmonie beizubringen sich erbot (»*Journal encycl.*«, Février, 1788, p. 153). Er scheint indess keine gelehrigen Schüler gefunden zu haben, da von der Maschine und ihren Erfolgen nichts weiter bekannt geworden ist.

Puppo, Josefo, Violinist, zu Lucca am 12. Juni 1749 geboren, war ein Zögling des Conservatoriums S. Onofrio in Neapel und widmete sich hauptsächlich dem Studium des Violinspiels. Ein süsser und bestechlicher Ton wird ihm nachgerühmt, auch war er im Stande, durch sein Spiel sich oftmals Freunde zu erobern, die er aber durch seine Sonderbarkeiten gewöhnlich wieder verlor. 1775 hielt er sich kurze Zeit in Paris auf und ging von da nach Portugal, wohin man ihn berufen, um mit dem Bruder des Königs zu musiciren. In Lissabon fand er an dem venetianischen Gesandten bald einen eifrigen Protektor. Dieser stellte sich zu seinem Nutzen an die Spitze eines Concertunternehmens, welches dem Künstler eine grosse Summe in die Hände lieferte. Dieser ging kurze Zeit darauf mit seinem Schatze an den Hafen und bestieg auf gut Glück das erste beste Schiff, ohne sich von einem seiner Freunde verabschiedet oder sein Vorhaben verrathen zu haben. Das Schiff führte ihn nach London, wo er als Gentleman so lange lebte, wie sein Geld reichte. Als die Kasse erschöpft war, erinnerte er sich seiner Violine; mit ihrer Hülfe kam er bald in die Mode und verdiente viel Geld, was um so leichter gelang, als zur Zeit in London kein Rival zu fürchten war. Einige Jahre verbrachte er so unter angenehmen Verhältnissen, als er auch diese Stadt plötzlich verliess und sich nach Paris wandte, wo er 27 Jahre verlebte. 1790 wurde er durch Viotti Kapellmeister an der italienischen Oper, später bis 1799 Orchesterdirigent am Théâtre français. In Paris hatte er sich zum dritten Mal verheiratet und zwar mit der Besitzerin des Hôtels, in dem er wohnte. Eine Spanierin war ihm bereits gestorben und eine hübsche Engländerin, die er in London geheiratet, hatte sich von ihm getrennt. In Paris schien seine Stellung gesichert, sein Talent als Accompagneur verschaffte ihm Zutritt in die ersten Häuser, bei Eugénie Beaumarchais, Sophie Gay, Madame Zoë de La Rue u. A.,

auch fehlte es ihm durch diese Verbindungen nicht an Schülern. Indessen 1811 verliess er heimlich Paris, Frau und Kinder, ohne sich um die Letzteren jemals wieder zu kümmern. Er schiffte sich nach Marseille ein und kam nach Neapel, wo er das Glück hatte, als erster Violinist und zweiter Dirigent am Theater St. Charles angestellt zu werden. Als nach einigen Jahren bei Erneuerung des Engagements ihm der Contrakt zur Unterschrift vorgelegt wurde, durch welchen er sich verpflichten sollte, auch die Balletmusik zu dirigiren, ergriff er die Feder und schrieb darunter: »*Fame e morte, si; ma ballo no!*« (Hunger und Tod, ja; Balletmusik, nein!) Dieser unbedachte Schritt führte ihn zunächst von Ort zu Ort, er versuchte es in seiner Vaterstadt Lucca und ging dann nach Florenz, wo er glücklicher zu sein glaubte. Wirklich reichte ihm auch hier das Glück noch einmal die Hand, indem er in Bernard Damiani, einem Musikfreund, abermals einen Beschützer fand; dieser nahm ihn in sein Haus auf und versah ihn zwei Jahre lang mit allem, bis er ihm in der kleinen Stadt Pontremoli unter der Bedingung, eine gewisse Anzahl Schüler zu unterrichten, eine sichere Stellung verschaffte. P. kam 1820, allerdings bereits ein Greis, in diese Stadt, wo auch anscheinend alles gut ging, aber unverbesserlich, gab er nach zwei Jahren auch diese Zufluchtstätte auf und kehrte nach Florenz zurück, wo er bald ins tiefste Elend gerieth. M. Edouard Tayler, Musikprofessor aus London, der sich damals in Florenz befand, war grossmüthig genug, in einem Hospitale die Pension für ihn zu zahlen. 1826 fand P. darin Aufnahme. Um der Kälte des harten Winters zu entgehen, verliess er sein Bett nicht mehr und starb am 19. April 1827 im Alter von 78 Jahren. Gedruckt sind von P.: 1) »Drei Duos für zwei Violinen« (Paris, Beaucé); 2) »Zwei Concerte für Violine und Orchester« (Paris, Baillenx); 3) »*Huit fantaisies ou études pour le violon*« (Paris, Sieber); 4) »*Six fantaisies pour le piano*« (Paris, Godefroy).

Purcell, Henry, dramatischer und Kirchencomponist, geboren zu London 1658 als der Sohn eines Musikers, der zur Kapelle Karl's II. gehörte. Ueber seinen musikalischen Bildungsgang sind zuverlässige Nachrichten nicht vorhanden. Sein Vater starb, als P. sechs Jahr alt war, und man nimmt an, er sei zunächst als Chorknabe in die Kapelle eingetreten. Unterricht erhielt er von Cooke, Pelham Humphrey und Dr. Blow. Sein Talent entwickelte sich sehr früh, denn schon im Knabenalter componirte er mehrere Anthems. 18 Jahre alt, wurde er Organist an der Abtei Westminster und 1684 an der königl. Kapelle. In dieser Periode componirte er die meisten seiner Kirchenstücke, die ihm bald durch ganz Britanien den ausgebreitetsten Ruf verschafften. Er galt für den besten englischen Componisten seiner Zeit und war es auch. Er ist auch der erste, der in England bei der Kirchenmusik Instrumente anwendete, denn bis dahin gebrauchte man daselbst nur die Orgel als begleitendes Instrument. Seine bedeutendsten Kirchencompositionen sind ein »*Te deum*« und ein »*Jubilate*«. 1677 componirte er sein erstes Stück fürs Theater, eine Ouverture, und die Arien zu dem Drama »*Abelazor*«, dann folgten: »*The virtuous wife*« (1680); »*Indian Queen*«; »*Diocletien*« (1690); »*King Arthur*« (1691) [von dieser Oper hat E. Tayler die Partitur wieder aufgefunden und darüber in London 1840 zwei öffentliche Vorlesungen gehalten]; »*Amphitrion*« (1691); »*Gordian knot unlied*« (1691); »*Disstressed Innocence or the Princess of Persia*« (1691); »*The Fairy Queen*« (1692); »*The old Bachelor*« (1693); »*The Married beautiful*« (1694); »*The double Dealer*« (1694); »*Bonduca*« (1695) [eine der besten Arbeiten Purcell's]. Die Gesänge und Ouvertüren dieser Opern findet man in den Sammlungen »*Thesaurus Musicus*« und »*Orpheus Britannicus*« I. und II. Buch. Ferner: »*Timon of Athens*« (1678); »*Theodosius or the Force of Love*« (1680); »*Drydens Tempest*« (1690); »*Don Quichotte*« (1694). P. selbst veröffentlichte die Musik zu einem theatralischen Divertissement 1692, zur Tragödie »*Oedipus*« 1692, die Oper »*Diocletien*« und die Musik zum Fest der heiligen Cäcilie, aufgeführt im November 1683; Sonaten für zwei Violinen

und Basscontinuo. Im Uebrigen ist bei seinen Lebzeiten ausser einer Sammlung Gesangstücke »*The theatre of music*« (1687) wenig von seinen Compositionen veröffentlicht worden. Nach seinem Tode gab seine Wittwe den ersten Theil einer Sammlung von Gesangswerken unter dem Titel »*Orpheus britannicus*« (London, 1696), und Playford den zweiten Theil derselben heraus; ferner zehn Claviersonaten, von denen die neunte mit dem Titel »*Golden sonata*« erschien. Die grosse Menge der übrigen Manuscripte hat Vincent Novello sorgfältig gesammelt und in 72 Lieferungen in gross Folio nebst einer Nachricht über das Leben und die Werke Purcell's und dessen Portrait herausgegeben. Diese Sammlung führt den Titel »*Purcell's sacred Music edited*« (by Vincent Novello, London, 1826 bis 1836). E. Purcell starb, erst 37 Jahre alt, am 21. November 1695. Begabung und unermüdlicher Fleiss reichten sich in diesem Künstler die Hand, und der Ruf, der beste seines Landes zu sein, war wohlverdient.

Purcell, s.: Purzell.

Puschmann, Adam, geboren in Schlesien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war ursprünglich Schuhmacher, und betrieb auch die Musik. 1570 wurde er in Görlitz als Cantor angestellt; zehn Jahre später siedelte er nach Breslau über. Man hat von ihm ein interessantes Buch, betitelt: »Gründlicher Bericht der deutschen Meister Gesänge« (Görlitz, 1571, in 4°). Unter dem veränderten Titel »*Tractatus* von der edlen Kunst der Meister-Saenger« (Görlitz, 1572) ist eine zweite Ausgabe dieses Buchs vorhanden. Von Stetten (»Kunstgeschichte von Augsburg«, S. 531) kennt sogar eine dritte vom Jahre 1574. M. Hoffmann, in seinem Buche über die Musiker Schlesiens, führt ein Oratorium »Jakob und Joseph« von P. an, wovon zwei Manuscripte sich in Breslauer Bibliotheken befinden.

Puschmann, Joseph, schlesischer Musiker, befand sich im Dienst des Grafen Schafgotsch zu Johannisberg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er hat im Manuscript hinterlassen: 1) Concert für die Violine; 2) Zwei Sinfonien für grosses Orchester; 3) Drei Quartette für zwei Clarinetten und zwei Horne; 4) Drei Stücke für zwei Clarinetten, zwei Horne und zwei Bässe; 5) Vier Trios für *Flûte d'amour*, Viole und Bass.

Pustkuchen, Anton Heinrich, geboren den 19. Febr. 1761 zu Blomberg im Fürstenthum Lippe, erhielt 1790 das Cantorat und die Stelle des Organisten in Detmold. Hier starb er nach vierzigjähriger Thätigkeit 1830. Er gab ein Schriftchen heraus, das mehrere Auflagen erlebte. »Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind« (Hannover, 1810, in 8°) und »Sammlung leichter Arien, Duette und Chöre, mit Clavier- oder Orgelbegleitung zum öffentlichen und Privatgebrauch«, erstes Heft, Verl. vom Verf.

Pututo, eine grosse Tritonsmuschel, welche bei den Peruanischen Indianern als Blasinstrument dient, das aber nur an den Erinnerungstagen der untergegangenen Incasherrschaft geblasen wird.

Putte, Ericius van de, lateinisirt Puteanus, ist am 4. Novbr. 1574 zu Venlov in Geldern geboren. Er studirte zu Dortrecht, Köln, Löwen, Padua und Mailand, wurde an letzterem Orte 1601 Professor der Beredtsamkeit und Historiograph des Königs von Spanien. 1606 wurde ihm an der Universität Löwen der, durch den Tod seines Freundes Lipse freigewordene Lehrstuhl der schönen Wissenschaften angeboten, den er, um wieder in die Nähe seiner Familie zu kommen, annahm. Dieser Gelehrte beschäftigte sich auch mit der Musik, und war einer der ersten, welchem die leidige Mutation der armen Chorknaben beim Solmisiren zu Herzen ging, und der sie durch die hinzugefügte siebente Silbe zu erleichtern suchte. Er hat über diesen Gegenstand ein Buch geschrieben: »*Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis usum aptata philologo quodam filo*« (Milan, 1599, in 8°).

Puyllois, Johannes, belgischer Musiker des 15. Jahrhunderts, der zwar von Tinctoris in dessen Tractat »*Proporcionale musices*« als Componist einer

Messe erwähnt wird, aber von dem bis zur Zeit kein opus bekannt geworden ist. Leon de Burbure, veranlasst durch Fétis, stellte in den Archiven der Kathedrale von Amsterdam die eifrigsten Nachforschungen an, und hat auch einige Daten über den Lebensgang dieses Musikers gefunden. Zunächst bemerkt er, dass sein Name in verschiedenen Schreibarten vorkommt: Pylois, Puyllois, Pillois, Pulloys und dass die letztere am häufigsten gebraucht ist. Den Namen Joannes Kic oder Kyc, der in den Jahren 1442 und 1443 in den Rechnungen der Dechanei vorkommt, erklärt er für den ins flamännische übersetzten Stichelnamen Pulloys (*pullus*, lateinisch), während welcher Zeit P. wahrscheinlich noch Chorknabe war. Dann theilt er mit, dass er bis Weihnachten 1447 bei der Musik thätig, und 1463 erster Kaplan beim Herzog von Burgund war; dass er später nach Antwerpen zurückkehrte, und Kanonikus an derselben Kirche wurde, an der er seine musikalische Laufbahn begonnen hatte, und zuletzt, dass er am 18. Juni 1478 ein Testament errichtete, in dem er »*Venerabilis vir Dominus Johannes Pulloys*« genannt ist, und zwei Monate später, am 23. Aug. 1478, starb.

Pyknon (das Dichte), die dicht neben einander liegenden Halb- und Viertelstöne im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht der Griechen (s. Tetrachord).

Pyrrichius, ein, aus zwei Kürzen bestehender Fuss; zugleich ein altgriechischer, mit Gesang verbundener Tanz der Jünglinge.

Pythagŏras, einer der grössten griechischen Philosophen, hat sich auch unvergängliche Verdienste um die Wissenschaft der Tonkunst erworben. Er stammt wahrscheinlich aus Samos, wo er Ol. 50—52 (580—568 v. Chr.) geboren sein soll. Als seine Lehrer werden: Thales, Bias, Anaximander und Pherekydes genannt; auf seinen Reisen in Aegypten und im Orient soll er sich namentlich die Geheimlehren des Orients angeeignet haben. In Kroton, wohin er in seinem 40. Jahre ging, soll er dann eine Gesellschaft gegründet haben, die sich bald über ganz Griechenland verbreitete, eine sittlich-religiöse Reform des griechischen Lebens bezweckte und durch eine, der dorischen Aristokratie zugeneigte Politik Einfluss zu verschaffen wusste. Ueber den Tod des grossen Philosophen werden verschiedene Angaben gemacht, nach der einen soll er bei einem Aufruhr der demokratischen Partei zu Kroton mit 300 seiner Anhänger umgekommen sein; nach der andern wäre er nach Metapont geflohen und dort 80 oder 90 Jahre alt gestorben. Der Hauptsatz seiner Philosopie: »Alles ist Zahl«, d. h. »Die Dinge sind nicht nur nach Zahlen geordnet, sondern bestehen auch aus Zahlen ihrem substantiellen Wesen nach«, führte ihn ganz naturgemäss darauf, das Verhältniss der Töne zu einander in mathematischen Formeln darzustellen. Zwar ist uns von seinen hierauf bezüglichen Schriften nichts erhalten geblieben, aber durch seine Schüler erfahren wir, dass er mit Hülfe des Monochords, das er gleichfalls erfunden haben soll, zunächst das Verhältniss der Octave 1:2, der Quinte 2:3 und der Quarte 3:4 feststellte und dass er und seine Schüler hierauf weiter fort bauten, so dass die griechische Musiklehre zu einem vollständigen System der Berechnung der Verhältnisse der kleinsten Intervalle gelangte. Weiterhin wurde dann P. durch diese eigenthümliche Anschauung zur Vision der Harmonie der Sphären geführt; er fand in der Bewegung der Himmelskörper genau dieselbe Ordnung wie in der Musik und diese Ordnung wurde ebenso zur Harmonie, wie hier. Die

Pythagorische Lehrart nennt man deshalb auch die canonische, weil sie streng auf mathematischen Lehrsätzen basirt.

Pythagorische Lyra, *Octachordon Pythagoras*, die mit acht Saiten bespannte Lyra, die nach dem Tode des Pythagoras in Erz gegraben und im Tempel der Juno auf der Insel Samos aufbewahrt wurde.

Pythagorischer Canon, *Monochordon Pythagoras* (s. M.).

Pythagorische Buchstaben, die aus den griechischen Buchstaben gewonnenen Tonzeichen der Griechen, deren erste Anwendung man meist dem Terpander

zuschreibt. Pythagoras soll sie nur vervollkommnet haben, weshalb sie nach ihm genannt werden.

Pythagorisches Comma, *Comma ditonicum*, ist der Unterschied zwischen der reinen Quint und dem Ton, der sich ergiebt, wenn man, um die Octav zu gewinnen, zwölf reine Quinten oder Quarten zusammen addirt.

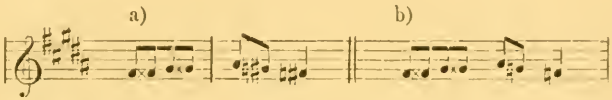
Pythagorisches Limma, s. Limma.

Pythauleten (richtiger *Pythaulen*), die Flötenbläser, welche bei den pythischen Spielen thätig waren.

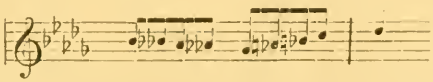
Pythische Spiele, s. Musikalische Wettstreite.

Q.

Quadrat (♮), italien.: *Bequadrat*, franz.: *Bécarre*, engl.: *Natural*, heisst das Auflösungszeichen, das die, durch ein ♯ erfolgte Erhöhung, oder die durch ein ♭ bewirkte Vertiefung eines Tones aufhebt und die ursprüngliche Lage desselben wieder herstellt. Natürlich gilt es auch bei doppelt erhöhten oder vertieften Tönen; nur ist hierbei zu bemerken, dass die Auflösung anzeigen muss, ob nach einer doppelten Erhöhung oder Vertiefung der ursprüngliche (Natur)ton, oder die einfache Erhöhung eintreten soll.



Das einfache Wiederrufungs- oder Auflösungszeichen hebt die doppelte Erhöhung oder Vertiefung auf, wie bei b), macht aus $\times f$ einfach f, aus $\times g$ einfach g; soll nur die zweite Erhöhung aufgehoben werden, aus $\times f = fis$, aus $\times g = gis$ werden, so muss dem Widerrufungszeichen zugleich auch das ♯ zugegeben werden, wie bei a). Dasselbe gilt natürlich von dem ♭♭.



In der älteren Praxis hatte das Quadrat noch eine etwas andere Bedeutung. Anstatt der umständlichen Benennung der Töne bei den Griechen, hatte man bereits in der christlichen Gesangspraxis die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes

A B C D E F G

angenommen, und zwar stand *B* für den jetzt mit *H* bezeichneten Ton. Bald aber fand auch der, unter *H* gelegene Ton, unser *B*, Eingang, der gleichfalls mit ♭ bezeichnet wurde. Dies erhielt aber eine doppelte Bedeutung, als *quadratum*, viereckig ♮, oder *rotundum*, rund ♭; mit jenem bezeichnete man unser *h*, mit diesem unser *b*. (S.: Moll, Tongeschlecht.)

Quadratmusik, latein.: *Musica quadrata*, nannte man früher auch die Mensuralmusik wegen der Form ihrer Notenzeichen.

Quadricinium, ein vierstimmiges Tonstück, auch die vier Stimmen eines Chors.

Quadrille, ein von vier Paaren ausgeführter französischer Reihentanz von lebhaftem heiterem Charakter. Er besteht aus acht Touren, von denen die beiden ersten den Refrain bilden. Die Musik ist im $^3/_8$- oder $^2/_4$-Takt gehalten und ordnet sich in der Regel in vier Theilen zu je acht Takten.

Quadrio, Francesco Xaviro, italienischer Schriftsteller, geboren in Ponte (Veltlin) am 1. Decbr. 1695. Er studirte in Pavia und trat in den Orden der Gesellschaft Jesu, den er aber später wieder verliess. Er lebte als Lehrer in Padua, Bologna, Modena und Rom und nach seinem Austritt aus dem Orden (1744) in Mailand. In den letzten Jahren seines Lebens zog er sich

in ein Kloster zurück und starb daselbst am 21. Novbr. 1756. Unter seinen Werken befindet sich auch ein weitläufiges Buch: »*Della storia e della ragione d'ogni poesia*« (Bologna und Mailand, 1739—1759, 7 Th. in 4°), in welchem auf die Musik Bezügliches in folgenden Bänden vorkommt: »Guido von Arezzo«, Th. II, S. 704; »Von der Cantate«, Th. II, Buch II, S. 333; »Von der Oper«, Th. III, Buch II, S. 431; »Von den Oratorien«, Th. III, Buch II, S. 494.

Quadro, s. v. a. Quartett.

Quadrouple-croche (franz.), die 64stel Note .

Quaglia, Agostino, Organist und Componist, geboren zu Mailand 1744, machte seine musikalischen Studien unter Direktion von Fioroni und Carlo Monza. Diesem Letzteren folgte er 1802 im Amte als Kirchenkapellmeister an der Kathedrale in Mailand. Seine Compositionen sind abschriftlich in Italien viel verbreitet. Abbé Santini besass eine vierstimmige Messe seiner Composition.

Quaglia, Giv. Battista, Organist an der Kirche St. Maria Major und Componist, lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Mailand. Er hat Chöre, Solis, Duos und Trios geschrieben. Gedruckt sind von ihm: »*Motetti a voce sola, libro primo*« (Bologna, Jacq. Monti, 1668, in 8°).

Quagliati, Paolo, geistreicher Componist der römischen Schule und zugleich ausgezeichneter Clavierspieler, lebte 1600 wohlangesehen in Rom. Er war der Erste, welcher statt der, bis dahin üblichen figurirten Motetten, die sogenannten Monodien, Sologesänge, Duette, Terzette und Quartette in den Kirchenmusiken zu Rom einführte, welche Gesänge dann jedesmal durch vollstimmige einfache oder Doppelchöre beschlossen wurden. Einige dergleichen Compositionen von ihm sind gedruckt. Q. war der Componist der ersten Oper, diese wurde in Rom 1606 zur Karnevalszeit in den Strassen daselbst aufgeführt. Fünf Sänger und fünf Instrumentisten, gerade soviel, wie auf dem Karren Platz hatten, denn auf diesem wurde sie ausgeführt, waren dabei beschäftigt. Nach des Dichters Valle's Versicherung, war diese Oper in Recitativen gesetzt, hin und wieder aber mit Passagen und schönen Stellen durchflochten, auch sangen mitunter 2, 3, 4, ja alle 5 Personen zu gleicher Zeit. Sehr wahrscheinlich ist es das Drama, welches zu Rom 1611 gedruckt wurde und den folgenden Titel führt: »*Carro di fedeltà d'Amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d'arie a una, due e tre voci*« (Roma, 1611). Von des Q. Compositionen findet man einige in der Sammlung: »*Canzonette alla romana di diversi eccellentissimi musici, romani a tre voci*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1607, in 4° obl.). Auch kennt man von ihm: »*Motetti e dialoghi a* 2, 3, 4, 5 *e* 8 *voci*« (Roma, appresso Robletti, 1620). In der Bibliothek des Abbé Santini befinden sich neunzehn achtstimmige Motetten und ein zwölfstimmiges Dixit von Q.

Quaisain, Adrien, geboren zu Paris 1766, war Chorknabe an der Kirche Saint Jacques du Haut-Pas und erhielt, als nach der Revolution die Kirchen geschlossen waren, Compositionsunterricht von Berton. 1797 debütirte er als Sänger in einer von ihm selbst componirten Oper »*Sylvain et Lucette*« im ehemaligen Théâtre Molière. Er wurde 1799 Kapellmeister am Theater Ambigue-Comique und componirte noch viele Melodramen und Zwischenaktsmusik, als »*Tekely*«, »*Le Jujement de Salomon*«, »*La Prise de Jérusalem*«, »*Le Fils banni*« etc. Q. starb am 15. Mai 1828.

Quandt, Christian Friedrich, geboren zu Herrnhut in Sachsen am 17. Septbr. 1766, studirte anfänglich Theologie, dann in Jena von 1788 bis 1791 Medicin. Nachdem er den Doctorgrad erworben, reiste er zur Erweiterung seiner Kenntnisse nach England. Nach seiner Rückkehr liess er sich in Niesky bei Görlitz nieder. Die Musik trieb er nur als Liebhaberei, aber er hat Beweise seiner fortwährenden Aufmerksamkeit auf musikalische Gegenstände, hauptsächlich akustische Versuche und Entdeckungen gegeben in fol-

genden Schriften: 1) »Versuche und Bemerkungen über die Aeolsharfe« (Lausitzische Monatsschrift, 1795, Nov. II. Stück, No. 2); 2) »Ueber Harmonika und ähnliche Instrumente nebst Bemerkungen über Harmonikaton überhaupt« (Lausitzische Monatsschrift, März, 1797, No. 2); 3) »Beweise von der in der Natur gegründeten Harmonie« (Leipziger musikal. Zeitung, Jahrgang 1, Seite 346); 4) »Ueber die durch Glasstäbe andern Körpern entlockten Töne« (Leipziger musik. Zeitung, Jahrgang II, 1800, Seite 321). Q. starb am 30. Jan. 1806.

Quanon, ein Saiteninstrument der Araber, das mit Darmsaiten bespannt ist, die ähnlich wie beim Hackebrett mit dem Plectrum geschlagen werden.

Quantz, Johann Joachim, Königl. Preussischer Kammermusiker und einer der ersten Meister des Flötenspiels, ist zu Oberscheden, einem Dorfe im Hannoverschen, am 30. Jan. 1697 geboren. Sein Vater, Andreas Q., Hufschmied im genannten Orte, bestimmte den kleinen Joachim zu seinem Handwerk, und als er 1707 starb, ermahnte er ihn noch auf dem Sterbebett, nichts anderes als Schmied zu werden. Allein als sich bald darauf zwei seiner Oheime zu Merseburg — ein Schneider und ein Hof- und Stadtmusikus — erboten, den kleinen Joachim in die Lehre zu nehmen, ging er zum letztgenannten, wo er seiner Neigung zur Musik, die sich früh bei ihm zeigte, folgen konnte. Im August 1707 trat er bei dem erwähnten Stadtmusikus Justus Q. in Merseburg in die Lehre, und als dieser bereits drei Monate später starb, blieb er bei dessen Nachfolger J. A. Fleischhack noch $7^1/_2$ Jahre als Lehrbursche und dann als Geselle. Er lernte hier alle damals gebräuchlichen Orchesterinstrumente kennen, und der Organist Friedrich Kiesewetter unterwies ihn im Clavierspiel. Damals begann er auch schon mit kleinen Compositionsversuchen, die in Märschen, Menuetten u. dergl. bestanden. Als er 1713 im Decbr. losgesprochen wurde, hatte er sich zu einem trefflichen Geiger herausgebildet und es war sein sehnlichster Wunsch, nach Dresden oder Berlin zu kommen, um sich dort weiterbilden zu können. Als er später beim Stadtmusikus in Pirna conditionirte, gelang ihm dies; er machte dort die Bekanntschaft des Dresdener Stadtmusikus Heine, zu dem er 1716 ging. Die Virtuosenleistungen der Hofkapelle verleideten ihm die Stadt- und Kunstpfeiferei; er trat 1718 im März als Hoboist in die, aus 12 Personen bestehende Polnische Kapelle, die abwechselnd in Dresden und Warschau zubrachte. Weil er indess auf der Hoboe sich ebensowenig vor seinen Kameraden auszeichnete, wie auf der Geige, so erwählte er endlich die Flöte zu seinem Instrument und nahm Unterricht bei dem berühmten Flötisten Buffardin. Zugleich setzte er mehrere Stücke für dies Instrument. Für seine Weise des Vortrags wurde der Einfluss des Concertmeisters Pisendel (s. d.) und der trefflichen Sänger am sächsischen Hofe bedeutungsvoll. 1724 nahm ihn der Graf Lagnasco, der polnische Gesandte am römischen Hofe, mit nach Italien. In Rom nahm er Unterricht im Contrapunkt bei Francesco Gasperini, der ihn nach sechs Monaten »mit Lob« entliess. 1725 ging Q. nach Neapel, wo eine Reihe der ausgezeichnetsten italienischen Meister jener Zeit lebten und wirkten, wie Alessandro Scarlatti, Mancini, Leo und Feo, Farinelli und die Tesi, mit denen Q. meist in nähere oder entferntere Beziehungen trat. Nachdem er noch die bedeutendsten Städte Italiens besucht hatte, ging er nach Paris, wo er am 15. August 1726 eintraf. Den Aufenthalt hier machte er sich namentlich als Flötist nutzbar; hier liess er auch zuerst an der Flöte die zweite Klappe zusetzen. Obgleich er von Dresden Befehl erhielt, schleunig zurückzukehren, konnte er doch der Begierde, noch England zu besuchen, nicht widerstehen; im März kam er glücklich an und fand hier die italienische Oper unter Händel's Leitung im grössten Flor. Obgleich ihm hier glänzende Anerbietungen gemacht wurden, kehrte er doch im Juli nach Dresden zurück. Hier wurde er im März 1728 in die königl. Kapelle versetzt, und während er bisher Oboe neben der Flöte fleissig geübt hatte, machte er jetzt die Flöte zu seinem Lieblingsinstrument, und er erlangte eine solche Fertigkeit, dass, als er 1728 nach Berlin kam, er mit seinen

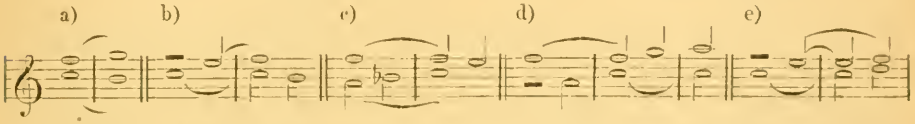
Leistungen auf dem Instrument den Kronprinzen, nachmals Friedrich d. Gr. so begeisterte, dass dieser sich entschloss, Flöte zu erlernen. Q. musste von da an jährlich zweimal nach Rheinsberg kommen, da, wie die Königin-Mutter es wünschte, der König von Sachsen seinen Flötisten nicht entlassen wollte. Auch nach Bayreuth wurde er zuweilen berufen. 1734 veröffentlichte er als erstes Werk: Sechs Flöten-Solos. Am 26. Juni 1737 verheiratete er sich mit der verw. Frau Anna Rosina Carolina Schindler geb. Hölzel. 1739 begann er die Flöten selbst zu bohren, was nach seinem eigenen Bekenntniss ihm nicht zum Schaden gewesen. 1741 nach dem Regierungsantritt Friedrich II. wurde er unter glänzenden Bedingungen nach Berlin berufen und im Decbr. trat er in königl. preussische Dienste mit einem Gehalt von jährlich 2000 Thlr. auf Lebenszeit, besondere Bezahlung für jede seiner Compositionen, 100 Dukaten für jede von ihm gelieferte Flöte und der Freiheit, nicht im Orchester, sondern nur in der königl. Kammermusik zu spielen und von niemand als des Königs Befehl abzuhängen. 1752 veröffentlichte er sein Werk von Epoche machender Bedeutung: »Versuch einer Anweisung, die *Flöte trav.* zu spielen«. Besonders zu erwähnen ist auch, dass er in dieser Zeit auf den Aus- und Einschiebeknopf an der Flöte geführt wurde, vermittelst dessen man diese, ohne Wechselung der Mittelstücke um einen halben Ton tiefer oder höher machen kann.

30 Jahre verlebte Q. in Berlin in den behaglichsten und angenehmsten Verhältnissen, vom Könige geschätzt, der ihn in allen auf Musik und Theater bezüglichen Angelegenheiten zu Rathe zog. 200 Flöten-Solos und 300 Concerte für Flöte schrieb er für den König, ausserdem zahlreiche Uebungen, die dieser bei seinen täglichen Studien bedurfte. Bei den allabendlichen Abendunterhaltungen war Q. nur als Leiter oder Zuhörer anwesend, um dessen Beifall der König sich bemühte. Ausserdem war Q. auch als Lehrer thätig, er erzog nicht nur mehrere bedeutende Flötenvirtuosen, wie: J. Jos. Frdr. Lindner aus Franken, Pisendel's Neffe (später in der königl. Kapelle in Berlin), Gg. Gotthelf Liebeskind aus Altenburg (Kapelle in Anspach), G. W. Kottowsky aus Berlin (Kapelle zu Dessau), Augustin Neeff aus Graz in Steiermark (königl. Kapelle in Berlin), sondern er unterrichtete auch im Contrapunkt, unter Anderen den nachherigen Hofcomponisten Agricola, ferner Franz Benda, Nichelmann und Just. Jac. Kannegiesser.

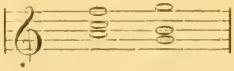
Ueber seine Bedeutung als Virtuose waren Alle in Anerkennung einig. Marpurg (»Critischer Musikus«. I. Bd. 1750, 1. St.) sagt darüber: »Was soll ich von einem sich nur selber ähnlichen und durch die schmeichelnden Töne seiner Flöte die frostigsten Sinne unvermerkt überschleichenden Quantz sagen?« und sein erhabener Schüler Friedrich d. Gr. schreibt bereits am 23. Novbr. 1738 von Rheinsberg an seine Schwester nach Bayreuth (Oeuvres, Tome XXVII, Berlin, 1856): »*Je voudrais que la flûte de Q. qui parle infiniment mieux que lui, puisse vous dire par ses sons les plus sonores, les plus touchants par les adagios les plus pathétiques tout ce que mon coeur pense. Si vous vous sentez toucher par ces sons vainqueurs de nos sens. Le feu de ces allégros est le vif emblème*«. Q. starb nach kurzer Krankheit am 12. Juli 1773 im 71. Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Werken sind namentlich die für Flöte bedeutsam. Der bereits erwähnte »Versuch einer Anweisung« erschien in drei Auflagen und wurde ins Französische und ins Holländische übersetzt. Ausserdem schrieb er auch mehrere Werke für Gesang, wie: »Neue Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellert, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden« (Berlin, Winter, 1760), oder verschiedene Beiträge zu Liedersammlungen, die indess alle nur beweisen, dass ihm dies Gebiet ziemlich fremd blieb. Desto erfolgreicher war seine Thätigkeit auf instrumentalem Gebiet. (Wir entnehmen diese Notizen einer ausführlichen und interessanten Lebensskizze, welche ein Enkel des trefflichen Künstlers, Herr Albert Quantz in Göttingen, verfasste und uns zur Verfügung stellte.)

Quart, *Diatesseron*, ist das Intervall von vier Stufen und wird in drei verschiedenen Gattungen geübt: als vollkommene oder reine; als übermässige und als verminderte Quart. Die vollkommene oder reine besteht aus zwei ganzen Tönen und einem grossen halben Ton und die diatonische Tonleiter zeigt deren sechs:

Als die kleinere Hälfte der Octave theilt sie diese arithmetisch, während sie die Quint harmonisch theilt, sie steht im Verhältniss 4 : 3. Weil nun früh die Quint als vollkommene Consonanz anerkannt wurde, und Consonanzen auch in der Umkehrung Consonanzen bleiben, so betrachtete die alte Theorie auch die Quarte, die Umkehrung der Quint als Consonanz. So lange die Praxis vorwiegend die melodische Ausbildung verfolgte, erschien diese Theorie auch gerechtfertigt; allein dem harmonisch feiner gebildeten und für die Klangwirkung empfänglichern Ohr der späteren und unserer Zeit ist sie als harmonisches Intervall ohne Begleitung anderer Stimmen so wenig befriedigend, dass wir sie zunächst im zweistimmigen Satz als Dissonanz behandeln:

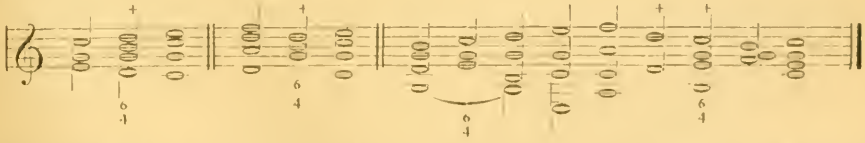


Die unter a) verzeichnete Einführung der Quint ist nicht geradezu fehlerhaft, aber schlecht, weil sie zu leer klingt; in den unter b) c) d) und e) verzeichneten Beispielen folgt das Ohr der melodischen Bewegung der einen Stimme, während die andere liegen bleibt, und da diese dann sich regelmässig auflöst, wird das Ohr das leer klingende Quintintervall wenig gewahr. Erst indem zu Beispiel a) noch eine dritte Stimme einen tieferen consonirenden Ton hinzufügt, verliert das Quartintervall die dissonirende Wirkung:



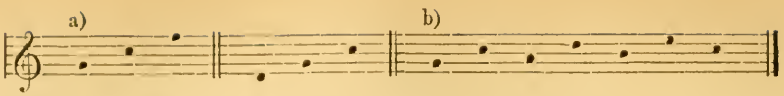
aber auch nur dann, wenn es in der Mitte, nicht auch wenn es unten liegt:

dann ist dieser Accord (der Quartsextaccord) wie eine Dissonanz zu behandeln, und vorzubereiten. Diese Vorbereitung erfolgt nicht nur durch Bindung, sondern auch durch die stufenweis melodische Fortschreitung der betreffenden Stimmen:

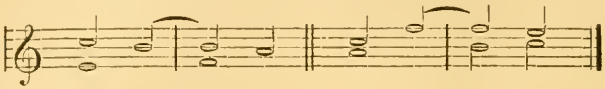


Wird der Quart noch ein consonirender tieferer Ton beigegeben, dann sind selbst Quartenfortschreitungen wie oben an den bezeichneten Stellen zulässig:

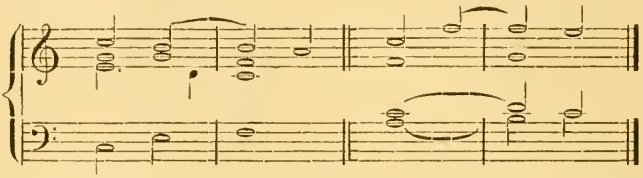
Als melodisches Intervall gelangt die reine Quart häufig zur Anwendung; zwei Quartensprünge unmittelbar hinter einander wirken viel zu gewaltsam und bereiten namentlich dem Gesangsorgan Schwierigkeiten, so dass sie nur in seltenen Fällen gerechtfertigt erscheinen dürften:



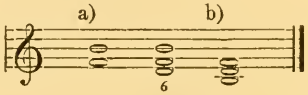
während sie untermischt mit Terzen (b) von guter Wirkung sind. Die übermässige Quart *(Quarta abundans, major, superflua)* wurde im älteren Contrapunkt nur selten als wirkliche Dissonanz gebraucht. Als aus drei Ganzstufen bestehend wurde das Intervall *Tritonus* genannt und es machte, als unmelodisch der alten Gesanglehre viel Noth (s.: Solmisation), während es harmonisch wie erwähnt häufig als Consonanz eingeführt wurde (a), ebenso wie seine Umkehrung die falsche Quint; im zweistimmigen:



und im mehrstimmigen Satze:

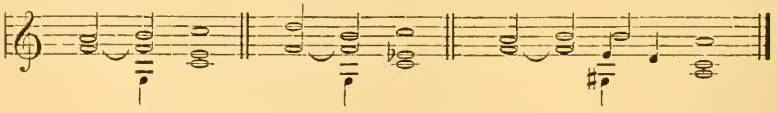


Als unvollkommene Consonanz gilt sie, wenn ihr ein, mit jedem der beiden Töne consonirender Bass zugegeben wird (a):

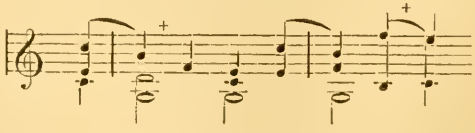


wodurch der grosse Sextenaccord, die erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs (b) gewonnen ist.

Für das neue Musiksystem sind die beiden, das Intervall der übermässigen Quart bildenden Töne besonders wichtig geworden, als die wesentlichsten des, die Tonart bestimmenden Dominantaccordes und sie folgen daher meist den Gesetzen der Einführung und Auflösung desselben:

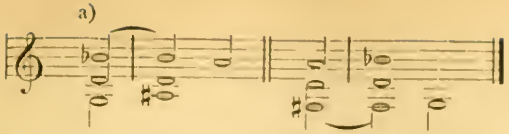


In dem auf die ältere Gesangspraxis basirten Contrapunkt wurde die übermässige Quart ebenso wie die verminderte Quint auch in der melodischen Folge vermieden; in der neueren Praxis kommen beide Intervalle als äusserst charakteristisch vielfach auch melodisch zur Anwendung:

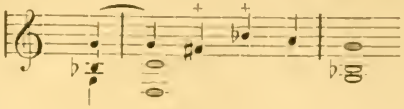


Die verminderte Quart *(Quarta deficiens, minor)* besteht aus einer ganzen und zwei grossen Halbstufen, in dem Verhältniss 32 : 25.

Bei ihrer harmonischen Anwendung ist entweder das untere Ende gebunden und löst sich nach oben auf (a), oder das obere ist gebunden und geht abwärts:



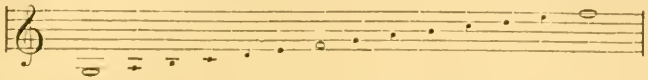
Darnach erfolgt auch die melodische Einführung der verminderten Quart in der modernen Musikpraxis, sowohl in der Vocal- wie in der Instrumentalmusik:



Quarta modi, } die Unterdominant.
Quarto toni, }

Quartaccord, s. v. als: Quartsextaccord.

Quartdecime, die vierzehnte Stufe der durch zwei Octaven geführten Tonleiter, die Octave der Septime,



Quart de mesure (französ.), eine Viertelpause.

Quart de soupir, eine Sechszehntelpause.

Quarte (franz.), das Quartintervall (s. Quart).

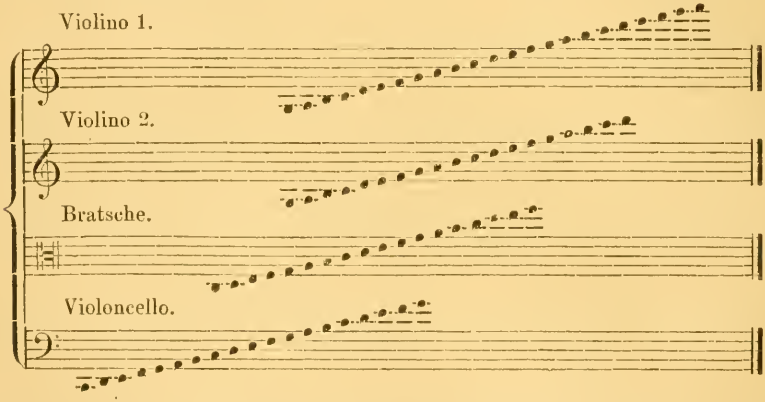
Quartenparallelen, die Fortschreitung zweier Stimmen in Quarten, die nur dann nicht schlecht klingen, wenn sie, wie im Artikel Quart gezeigt worden ist, eine vollkommen consonirende Unterstimme erhält.

Quartenzirkel, s. Zirkel.

Quartett (*Quartetto, Quadro, Quatuor*) ist die Bezeichnung sowohl für jede Vereinigung von vier selbständig geführten Stimmen oder Instrumenten zu gemeinsamer Ausführung gewisser Tonsätze, wie auch für diese selbst. Man unterscheidet Vocal- und Instrumentalquartette, und beide Arten kommen in der verschiedensten Zusammensetzung zur Anwendung. Vier Frauenstimmen vereinigt — 2 Soprane und 2 Alte — geben ein Frauenquartett, vier Männerstimmen — 2 Tenöre und 2 Bässe — ein Männerquartett; Frauen- und Männerstimmen vereinigt — Sopran, Alt, Tenor und Bass — ergeben das gemischte Quartett. Da bei dieser Bezeichnung nur die besonderere Stimmklasse zählt und die Besetzung jeder einzelnen mit mehreren Sängern nicht berücksichtigt wird, so spricht man auch von einem Doppelquartett, bei dem jede Stimme des Quartetts mit zwei Sängern besetzt ist und dehnt endlich die Bezeichnung auf vierstimmige Lieder aus, welche vom Chor gesungen werden, man spricht von Männerquartetten und von gemischten Quartetten, wo es Lieder für vierstimmigen Männer- oder gemischten Chor heissen müsste. Dem gegenüber werden dann die, nur für vier einzelne Stimmen gedachten Quartette zu Soloquartetten. Wie diese Stimmvereine, so bezeichnet man weiterhin auch die für sie geschriebenen Tonsätze mit: Quartett; sie haben in der Regel Liedform, und die allmälig wieder mehr in Gebrauch tretende Bezeichnung, als: Lied für vier Stimmen ist entschieden correkter als jene: Quartett. Die ersten Meister, welche sich der Pflege dieser Form seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts unterzogen, von: Heinrich Finck, Ludwig Senffl, Arnold de Bruck, Benedikt Ducis, Heinrich Isaak, Sixtus Dietrich, Paul Hofheimer, Thomas Stoltzer, Stephan Mahu, Johannes Eccard, Orlandus Lassus, Hans Leo Hassler, Melchior Frank bis auf Herrmann Schein, Hammerschmidt und Johann Krieger nannten ihre derartigen Schöpfungen bezeichnender Chorlieder oder Lieder für Chor. Erst seit der, in unserem Jahrhundert beginnenden und wachsenden Blüthe der Männergesangvereine bürgerte sich

allmälig jene andere Bezeichnung, zunächst als Männerquartett und später auch als Frauen- und als gemischtes Quartett ein, auch wo ein ganzer Chor gemeint ist.

Besondere Erwähnung verdient noch das Solo-Quartett, das sich in Chorcompositionen vom Gesammtchor lostrennt, nur von vier Stimmen ausgeführt wird, wie in der grossen Messe von Beethoven und der 9. Sinfonie mit Chor desselben Meisters. In beiden Werken ist ein Soloquartett emsig beschäftigt, um den individuellsten Ausdruck dessen zu gewinnen, was der Chor in machtvollster, weitumfassender Allgemeinheit ausspricht. Die Blasinstrumente gestatten ebenfalls mehrfach Quartettzusammenstellungen; ein solches bilden schon zwei Flöten und zwei Clarinetten, oder zwei Clarinetten und zwei Fagotte, oder Flöte, Clarinette und zwei Fagotte u. s. w. Vier verschieden geführte Hörner geben ein Hornquartett, vier Posaunen ein Posaunenquartett u. s. w. Die Natur und dadurch bedingte Behandlungsweise der genannten Instrumente hinderte eine selbständigere Ausbildung dieser Zusammenstellung in eigentlichen Formen. Dafür erwies sich das sogenannte Streichquartett, aus erster und zweiter Violine, Viola und Violoncello bestehend, einer solchen Entwickelung äusserst günstig und so entstand jene Kunstform, ausschliesslich Quartett oder Quatuor genannt, die von den grössten Meistern gepflegt, den höchsten Ideen dient und vollkommen künstlerischen Genuss zu gewähren vermag. Jedes der vier Instrumente verfügt schon an sich über einen bedeutenden Tonreichthum und in dem sie sich gegenseitig ergänzen, kommt in ihnen das für die Musikgestaltung günstigste Tonmaterial zur Erscheinung:



Der Umfang der einzelnen Instrumente ist nach der Höhe nur ungefähr angedeutet; die erste Violine wird auch in noch höherer Lage verwendet, die zweite selten in so hoher Lage; auch Bratsche und Violoncello werden nur in Ausnahmefällen so hoch geführt, aber auch noch höher. Klang- und Tonvermögen, wie die ausserordentliche Spielfülle der Streichinstrumente und ihre mannichfache Behandlungsweise haben ihnen nicht nur eine hochbedeutende Stellung im Orchester eingeräumt, sondern liessen auch die sogenannte Sonatenform in veränderter Darstellung erscheinen als sogenanntes Quartett. Der Klang der Streichinstrumente ist ungleich inniger und seelenvoller, als der des Claviers und er ist zugleich einer bei weitem grösseren Mannichfaltigkeit fähig als der Clavierklang; die durch diesen Instrumentenverein dargestellten Formen müssen daher nothwendig Herz, Gemüth und Phantasie ungleich lebendiger und tiefer anregen und beschäftigen, als die durch das Clavier allein dargestellten. Dabei ist nicht zu übersehen, dass drei dieser Instrumente Violine, Bratsche und Cello wesentlich im Klange unterschieden sind, daher als Vertreter verschiedener Individualitäten gelten können. Deshalb ist hier erst jene lyrische Beschaulichkeit des Einzelobjekts, welche das Clavier

zulässt, nicht gestattet. Hieraus erklärt sich auch, dass bedeutende und besonders inhaltsvolle Themen für das Streichquartett weniger nöthig sind, als für das Clavier. Dies, als alleiniger Träger künstlerischer Kundgebung, verlangt Themen, welche den Gesammtinhalt prägnant, aber auch möglichst überzeugend aussprechen, damit er dann nur noch näher erläutert zu werden braucht. Beim Streichquartett betheiligen sich an dieser Darstellung vier wesentlich verschiedene Individualitäten, durch deren Gesammtthätigkeit erst ein bedeutsamer Inhalt äussere Darstellung gewinnt. Deshalb sind auch, mit Ausnahme des Adagio, die meisten Quartette unserer Meister vorwiegend aus unscheinbaren Themen gewoben, und nur als Ganzes gefasst gewinnen die einzelnen Sätze erst Bedeutung. Der allgemeinere Inhalt erlangt durch die weitere Darstellung eine solche Vertiefung, wie bei keiner anderen derartigen Vereinigung von Instrumenten. Technik und Klangcharakter der verschiedenen, zum Quartett vereinigten Streichinstrumente lassen eine so mannichfache Darstellung der gewählten Thematik zu, dass der durch diese nur angedeutete geistige Gehalt vollständig erschöpfend zur Erscheinung kommen kann. Joseph Haydn war der Erste, welcher dem Quartettspiel die künstlerische Basis gab, auf welcher er dann von Mozart und Beethoven, von Franz Schubert, Mendelssohn und Schumann und bis auf die Gegenwart weiter gebildet wurde. Der eigentliche sogenannte Sonatensatz (s. d.), auch Allegrosatz genannt, wurde allmälig, wie bei der Sonate, zum ersten Satz der neuen Quartettform erhoben. Als sein Gegensatz wird ein, zum Hymnus erweiterter Liedsatz, im Adagio oder Andante eingeführt und als Schlusssatz das Rondo, das allmälig zum Finale erweitert wurde. Dazwischen trat dann jener Satz, der die ganze mehr ideale Form dem gewöhnlichen Leben näher bringt, — die Menuett — die dann später wieder von Beethoven zum Scherzo veredelt wurde. In dieser Form haben unsere Meister der Instrumentalmusik ihre grössten und bedeutendsten Kunstwerke geschaffen. Die Streichinstrumente bieten nicht die Farbenfülle des Orchesters, aber deshalb veranlassen sie auch nicht zu jenen nur klanglichen und sinnlich reizvollen Experimenten, zu denen das Orchester leicht verleitet. Wie mannichfach auch die Klänge sind, welche die Streichinstrumente bieten, so wird doch dadurch niemals der Mangel an gedanklichem Inhalt und an formeller Festigung ersetzt, wie theilweise doch beim Orchester. Daher kommen in dieser Form alle Künste des Contrapunkts und der Nachahmung zur Anwendung, um die Fülle von Empfindungen des menschlichen Herzens und die mannichfachen Bilder der Phantasie zum Ausdruck und zur Erscheinung zu bringen (s. Sonate). Beim Clavierquartett ist das Pianoforte mit drei anderen Instrumenten: Violine, Bratsche und Cello; Violine, Horn und Fagott; Clarinette, Horn und Fagott u. s. w. verbunden. Die Form ist die des Streichquartetts; auch das Clavierquartett besteht in der Regel aus vier Sätzen: Allegro, Adagio (Andante), Scherzo (Menuett) und Finale (Rondo).

Quartettino ist ein weniger umfangreiches, leichtes Quartett.

Quartettprobe heisst die Probe, in welcher nur die Streichinstrumente eines grösseren Orchesterwerks, oder einer Oper, eines Oratoriums u. s. w. geübt werden, damit die betreffenden Geiger wie auch der Dirigent selber mit dem betreffenden Werk vertrauter werden (s. Proben).

Quartfagott, eine, um eine Quart tiefer als das gewöhnliche Fagott stehende Art Fagott. Sie wird vorwiegend bei der Harmoniemusik angewendet und vertritt hier die Stelle des Contrabasses im Orchester.

Quartettflöte, s. Flöte.

Quartgeige, s. *Violino piccolo.*

Quartposaune, s. Posaune.

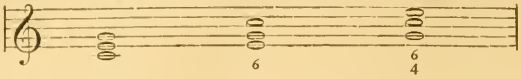
Quartquint-Accord ist kein selbständiger Accord, er entsteht dadurch, dass der Terz die Quint vorgehalten wird. Seine weitere Berücksichtigung erfolgt deshalb unter Vorhalt (s. d.). Der

Quartseptimen-Accord, wie der

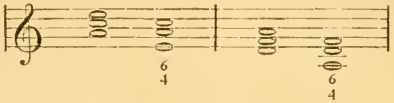
Quartseptnonen-Accord entstehen auf ähnliche Weise und werden deshalb zweckmässig ebenfalls unter Vorhalt näher berücksichtigt.

Quartsext-Accord heisst die zweite Umkehrung des Dreiklangs, bei welcher die Quint desselben zum Bass wird, so dass von diesem aus gezählt, dann der Grundton zur Quart, die Terz zur Sext wird:

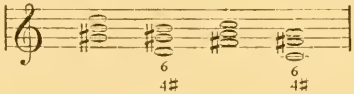
Dreiklang. 1. Umkehrung. 2. Umkehrung.



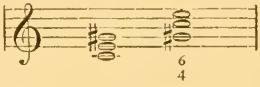
Nach der verschiedenen Grösse der Dreiklangsintervalle entstehen auch verschiedene Arten des Quartseptaccords. Der *Dur*-Dreiklang ergiebt als zweite Umkehrung, wie oben, einen Quartsextaccord mit reiner Quart und grosser Sext. Der *Moll*-Dreiklang ergiebt als zweite Umkehrung einen Quartsextaccord mit reiner Quart und kleiner Sext:



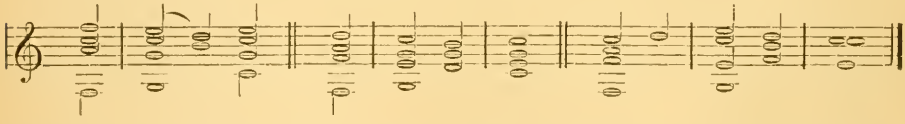
Der verminderte Dreiklang ergiebt in seiner zweiten Umkehrung einen Quartsextaccord mit verminderter Quart und kleiner Sext



und der übermässige einen Quartsextaccord mit verminderter Quart und kleiner Sext



Ueber die Einführung des Quartsextaccordes bringt schon der Artikel Quart das Nähere. Er ist auch im vierstimmigen Satze vorwiegend als dissonirender Accord zu behandeln, der genügender Einführung und entsprechender Weiterführung bedarf. Erwähnt sei nur noch, dass er bisher bei der Bildung des Schlusses zu einer fast stereotypen Formel geworden ist:

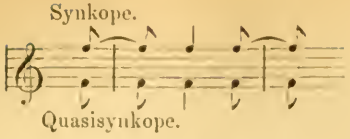


Die neuere Zeit, allem Formelwesen abhold, hat auch diesen Formalismus beseitigt und sie hat überall da Recht, wo sie mit der Formel nicht zugleich den Organismus verlässt. Die beiden eigenthümlichsten Romantiker Schubert und Schumann haben auch hierin ungewöhnlich Anziehendes geschaffen; Chopin lockert damit schon die Form und verwischt die Umrisse derselben.

Quasi, fast, beinahe wie, z. B. *Andante quasi Adagio* heisst etwas langsamer wie *Andante,* beinahe wie *Adagio; Andante quasi Allegretto* heisst im Tempo des *Andante,* aber beinahe *Allegretto. Sonata quasi una Fantasia* = eine Sonate, mehr wie Fantasie.

Quasiaccorde, Scheinaccorde; Zusammenklänge, welche durch Vorhalte und Durchgänge entstehen und keine Selbständigkeit haben.

Quasisynkope nannte man früher eine Figur, bei welcher eine im Auftakt angeschlagene Note auch am Anfange angegeben wird, aber nicht, wie bei der Synkope gebunden ist:



Quater unca (lat.), die 64stel Note 𝅘𝅥𝅱𝅀.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, geboren zu Paris am 28. Octbr. 1755. Er bekleidete nach einander mehrere Staats-Aemter, 1800 war er General-Sekretär des Seine-Departements, ausserdem Mitglied der Akademie des Inscriptions und Sekretär der Akademie der schönen Künste. In öffentlichen Sitzungen der Letzteren hielt er die folgenden Vorträge, die gedruckt sind: 1) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello*« (Paris, Didot, 1827, in 4°); 2) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny*« (Paris, Didot, 1818, in 4°); 3) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul*« (Paris, Didot, 1819, in 4°). Ferner verfasste Q., der ein Verehrer der italienischen Musik war und sich für das 1789 in Paris errichtete *Théâtre bouffon* energisch bemüht hatte, ein Schriftchen, betitelt: »*De la nature des opéras bouffons, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces*« (Paris, 1789). Das letztere erschien durch Dr. August Weber ins Deutsche übersetzt, in der musikalischen Correspondenz von Speier, 1792, S. 122, 149, 169, 203, 209. Q. starb am 28. Decbr. 1849.

Quatricinium, ursprünglich ein Tonstück für vier Trompeten, im Gegensatz zum *Tricinium*, das für drei Trompeten, und zum *Bicinium*, das für zwei Trompeten geschrieben ist. Beim *Quatricinium* sind in der Regel die Trompeten paarweise vereinigt, so dass sie einen zweimal zweistimmigen Satz bilden. In späterer Zeit wurden zwei Trompeten auch durch zwei Hörner ersetzt. Beim sogenannten Aufzug tritt an Stelle der vierten Trompete die Pauke, so dass der Chor aus zwei Clarini, einer Principal und zwei Pauken besteht. In Ermangelung der Pauken wurden die beiden Töne derselben auch durch eine Trompete geblasen, *Toquet* genannt; sonst hiess die vierte Trompete *Toccata*.

Quatricroma (ital.), franz.: *Quadrouple croche*, die Vierundsechzigstel-Note und -Pause.

Quatuor, s. v. a. Quartett (s. d.).

Queisser, Karl Traugott, Virtuose auf der Posaune, ist am 1¹. Jan. 1800 zu Doeben bei Grimma in Sachsen, wo sein Vater Gastwirth war, geboren. Er lernte bei dem Stadtmusikus Barth in Grimma nach gewohnter Art fast alle Instrumente spielen, bildete sich jedoch in der Folge zu dem bedeutendsten Posaunenbläser seiner Zeit. 1817 kam er nach Leipzig und wurde in das dortige Orchester 1821 aufgenommen, in welchem er von 1824 an als Bratschist wirkte, und sich auf seinem Instrument, welches er auch zuerst als Soloinstrument in den Concertsaal einführte, hören liess. Er starb in Leipzig am 12. Juni 1846. Sein Bruder, J. Theophil Q., war auch geschickt auf demselben Instrument und als Solo-Posaunist bei der Dresdner Hofkapelle thätig.

Quereu, Simon de, oder van der Eycken, stammt aus Brabant und war ein interessanter Contrapunktist seiner Zeit, der im Anfang des 16. Jahrhunderts im Ansehen stand. Er befand sich um diese Zeit am Hofe zu Mailand und kam mit den jungen Herzögen Maximilian und Franz Maria Sforza, die von ihrem Vater zum Kaiser Maximilian nach Wien geschickt wurden, auch dahin. Q. veröffentlichte hier eine musikalische Abhandlung, die zu den ältesten in Deutschland gehört: »*Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans: omnibus cantu observantibus utile ac necessarium*« (Wien, Winterburger, 1509, in 4°) nebst einer Zuschrift an die Herzöge, seine Herren, welche das Datum 1508 trägt. In der Vorrede dieses Werkchens theilt er die Umstände seiner Reise

nach Wien mit. Es existirt eine zweite Auflage vom J. 1513. Diese Ausgabe ist auf dem Titelblatt mit einem hübschen Holzschnitt von Albrecht Dürer geziert und trägt die Worte: »*Dns. Joan. Weyssenburger, Nurembergae impressit*«. Auf dem letzten Blatte steht nach dem Worte »*telos*« (Ende) »*Weyssenburgerus tenui me grammate pressit Nomine Joannes cui labor iste placet*«. Eine dritte Auflage erschien 1518 in Landshut. Exemplare der ersten und dritten Auflage befinden sich in der kaiserlichen Bibliothek in Paris, ein Exemplar der zweiten besass unter anderen Fétis. Q. gab ebenfalls während seiner Anwesenheit in Wien (1513) einen Band heraus, welcher, wie es in Padua Gebrauch war, das vollständige Todtenamt enthielt. Dasselbe hat den Titel: »*Vigilii cum Vesperis et exequiis mortuorum annexis canticis eorundem et ceteris in eis dem pro more subnotatis*«. Am Ende des Bandes liest man: »*Hunc emendatissimum Vigiliarum majorum et minorum codicem: annexis canticis: Vesperis: et exequiis defunctorum secundum ritum ecclesiae Patavien. impressit Joh. Winterb. civis Viennensis. Emendatore D. Simone de Quercu Brabantino*« (Wien, 1513, klein in Fol.).

Querflöte, *Flauto traverso, Flûte traversière*, s. Flöte.

Querflöte, Querpfeife, *Flauto traverso, Piffaro, Flauto allemand, Flûte d'Allemange* in der Orgel, ist eine 5—2, 5—1, 25 und 0,62 metrige Labialstimme von angenehmer Intonation. Der Ton ist flötenartig. Im Pedal stehend heisst sie *Flauto traversenbassi*. Die Construktion dieser Flöte ist verschieden. Sie wird aus Eichen-, Birnbaum- oder Ahornholz gemacht, seltener von Zinn oder Metall. Der berühmte Orgelbauer Schulz sen. verfertigte sie stets aus Holz. Man findet diese Flöte cylinderförmig oder conisch, offen und gedeckt. Der Corpus wird bei enger Mensur, niedrigem Ausschnitt, wenig Luftzufluss, manchmal noch einmal so lang, als er sonst sein muss, angefertigt; jedoch ist dies nicht nöthig, wohl aber muss der Ton, um flötenartig zu sein, überblasend stattfinden. Der Pfeifenkörper (bei Holzpfeifen) wird ausgebohrt, und erhält an der Seite, wo sonst der Ausschnitt sich befindet, eine kleine Oeffnung, ähnlich wie sie der Körper einer wirklichen Flöte besitzt. Der Wind wird nicht durch den Pfeifenfuss, sondern vom Pfeifenfuss aus durch Röhren, direkt in die Oeffnung geleitet und die Pfeife auf diese Weise zur Ansprache gebracht. In neuerer Zeit wird die Flöte nach der Weise des Orgelbaumeisters Müller sen. construirt (so in der Domorgel in Breslau), indem der Wind zwar durch den Pfeifenfuss, aber alsdann in der Pfeife aufwärts in ein an der Seite des Pfeifencorpus eingeleimtes im Innern hohles Klötzchen, welches ausserhalb einen senkrechten Einschnitt hat, strömt. Dieses Klötzchen nennt der Orgelbauer Frosch. Der Wind geht nun durch den Einschnitt des Frosches in die daneben angebrachte ellipsenförmige Oeffnung des Pfeifenkörpers und bringt die Pfeife zum tönen. Der Ton dieser Stimme ist überraschend flötenartig.

Querhammer, Kaspar, Bürgermeister und Rathsherr zu Halle an der Saale von 1534—1556, war eifriger Papist, hat auch einiges wider Luther geschrieben. Als er aber sah, dass dessen Lehren auch hauptsächlich durch seine Gesänge immer mehr Boden gewannen, veranlasste er den Propst Mich. Vehe (1537), ein deutsches Gesangbuch mit musikalischen Noten herauszugeben, in welchem die Melodien zum Theil ihm zugeschrieben werden. Er starb in Halle am 19. März 1557.

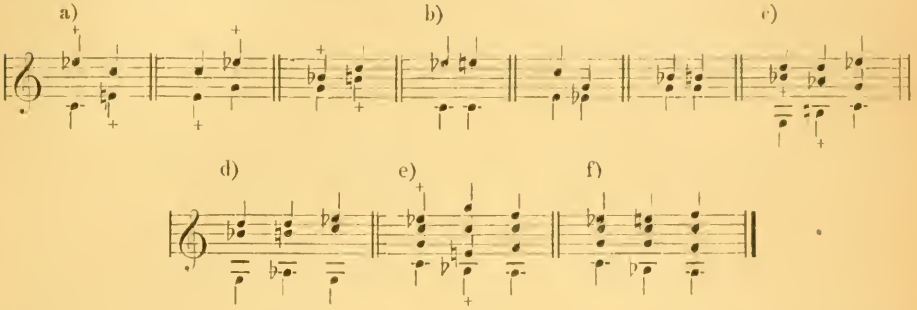
Querini, Pater Julius Cäsar, Mönch des Klosters Foligno, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er componirte die Musik zu einem Oratorium, welches in Kastello 1692 aufgeführt wurde, wie es das Buch, welches in demselben Jahre in Foligno gedruckt wurde, beweist. Der Titel desselben: »*S. Filippo Benizzió oratorio per musica recitato in occasione di celebrarsi in città di Castello il Capitolo de' Padri della provincia di Roma dell' ordine de Servi di Maria Virgine.*«

Querlon, Anne Gabriel Meusnier **de,** französischer Literat, geboren zu Nantes 1702, vollendete seine Studien in Paris und war daselbst acht Jahre

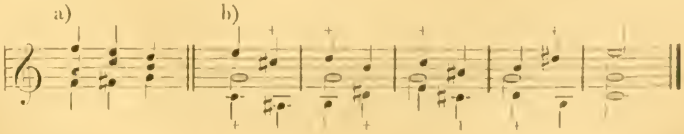
Conservator der Manuscripte an der königl. Bibliothek. Das folgende Schriftstück wird ihm zugeschrieben: »*Mémoire historique sur la chanson en general, et en particulier sur la chanson française.*« Es findet sich abgedruckt am Anfang der »*Anthologie française*« von Monnet. Er hat auch einen Scherz verfasst: »*Code lyrique, ou Réglement pour l'Opéra de Paris*« (Utopie, Paris, 1743). Q. starb zu Paris am 22. April 1780.

Querpfeife, *Fiffaro*, *Fifre*, früher auch Schweizerpfeife und Feldpfeife genannt, ist eine kleinere Art Querflöte, deren man sich heutigen Tages noch bei der Infanteriemusik zur Ausführung von Märschen unter Trommelbegleitung bedient. Ihr Rohr ist gleich weit gebohrt von oben bis unten und hat nur 6 Tonlöcher ohne Klappen. Ihr Umfang ist daher beschränkt, meist von d_2 bis d_4; von den durch Erhöhung gewonnenen Halbstufen sind nur $c\sharp$, $d\sharp$ und $g\sharp$ vorhanden in beiden Octaven.

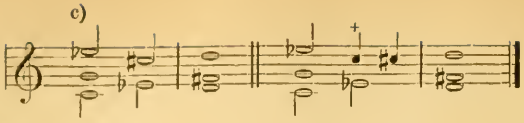
Querstand, Unharmonischer Querstand, *Relatio non harmonica*, *Fausse relation*, heisst die an zwei Stimmen vertheilte Fortschreitung von einem Ton zu seiner chromatischen Veränderung:



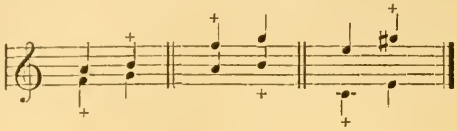
Die unter a) verzeichneten zweistimmigen Beispiele sind entschieden schlecht; es liegt im Wesen der Chromatik, dass sie sich auf dem Grunde der diatonischen Tonleiter erhebt, dass die chromatische Veränderung aus dem Grundton hervorgeht, das ist aber natürlich nur möglich durch Ausführung von einer Stimme, wie oben unter b) verzeichnet ist, und so gilt für die Zweistimmigkeit in der Vocalmusik die Regel: dass die chromatische Veränderung eines Tons bei der Fortschreitung von derselben Stimme ausgeführt wird, welche den diatonischen Ton sang. Im Allgemeinen gilt sie aber auch für mehrstimmigen Gesang, doch kommen hier häufig Ausnahmefälle vor, wie der unter *c*; sollte der unharmonische Querstand vermieden und doch der kleine Septimenaccord beibehalten werden, dann würde dessen Auflösung einen Quartsextaccord ergeben, der weniger correkt erscheint, als der Querstand d). Auch in Fällen, wo es sich um einen energischen Modulationsschritt handelt, wie in e), ist der Querstand zu rechtfertigen; in f) ist die Ausweichung durch Vermeidung desselben weniger energisch ausgeführt. Selbstverständlich kann in solchem Falle von einem Querstand keine Rede sein, wenn der betreffende diatonische Ton in zwei Stimmen vorhanden ist; dann ist die chromatische Veränderung nur in einer Stimme auszuführen:



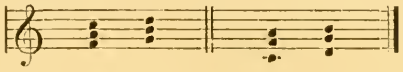
In Beispiel b) wird der Querstand als Wechselnote erzeugt und ist ebenfalls unbedenklich; ebenso wie in solchen Fällen, in denen er durch Auslassung eines Tons entsteht, wie Beispiel c):



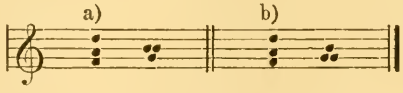
In der älteren Musikpraxis wurde diese Art Querstand im zweistimmigen Satze durchaus vermieden; im mehrstimmigen in den Aussenstimmen. Sie kannte eine andere Art Querstand in der Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen:



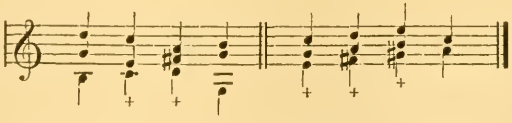
und sie gründete das Verbot derselben auf das in der Gesangspraxis verpönte: »*Mi contra fa*« (s. d. und Solmisation). Die beiden, das ungesangliche und daher in der Gesangspraxis verpönte Intervall der übermässigen Quart bildenden Töne sind aber in verschiedene Stimmen vertheilt und die Wirkung ist nicht weniger gewaltsam in dieser zweistimmigen Einführung, wie bei der melodischen. Die neuere Theorie erklärt diese noch aus der Harmonik; die Terzen $a-f$ und $h-g$ repräsentiren zunächst zwei, durchaus unvermittelte Accorde: $F-A-C$ und $G-H-D$, deren Aufeinanderfolge überhaupt nur in der Gegenbewegung erfolgen darf; daher ist folgende dreistimmige Einführung auch noch aus anderen Gründen, als dem des Querstands falsch:



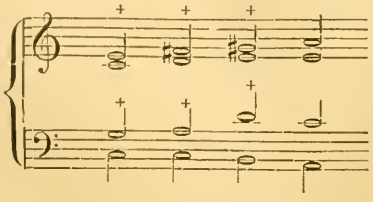
denn im ersten Falle entstehen ausserdem noch Quintenfolgen und im zweiten eine Folge von Quartsextaccorden, die ebenfalls schlecht ist. Erst wenn den Terzen andern Harmonien zugewiesen werden, wird ihre Einführung erträglich:



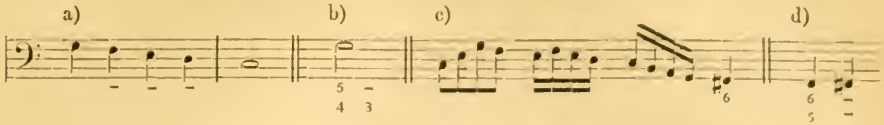
doch ist auch in diesem Falle die Führung der Stimmen bei b), durch welche die Terzenfortschreitung aufgehoben wird, der bei a) vorzuziehen. Die neuere Praxis weicht nur in einzelnen Fällen von der älteren ab, indem sie bei mehrstimmigen Sätzen Fortschreitungen in grossen Terzen nicht scheut, doch meist auf Kosten der Sangbarkeit:



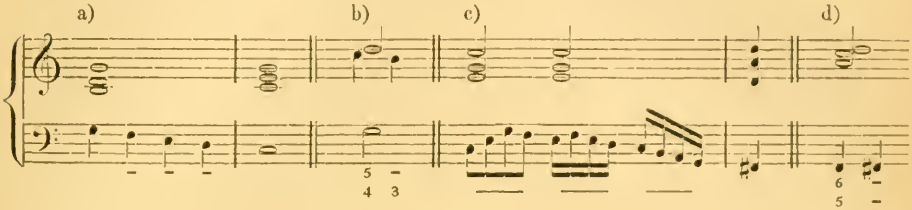
Harmonisch sind sie natürlich im vierstimmigen Satze noch leichter zu verdecken; aber für die ausführenden Stimmen erscheinen auch sie nicht weniger unnatürlich und nur mit Anstrengung rein ausführbar. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals »Jesus meine Zuversicht«:



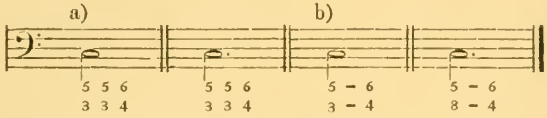
Querstrich zeigt bei der Bezifferung des Generalbasses, dass in den begleitenden Stimmen ein Accord, oder auch ein Intervall unverändert beibehalten wird, während die andere Stimme (der Bass) weiterschreitet:



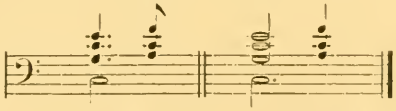
Die Querstriche unter *f*, *e* und *d* im ersten Takt von Beispiel a) zeigen an, dass der auf dem ersten Viertel *g* anzuschlagende Dreiklang *g—h—d* weiter zu halten oder auch anzuschlagen ist; im Beispiel *b* ist es dann die Quint *d*, welche wiederholt oder ausgehalten wird, in *C* der *C-dur*-Dreiklang, in *d* der Quintsextaccord, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist:



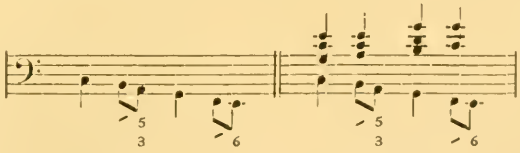
Auch wenn der Generalbassspieler die Begleitung anders rhythmisch darstellen soll, wird dies in der Regel weniger durch Wiederholung der Ziffern (a), als vielmehr durch diese Querstriche angezeigt:



dies Beispiel ist dann in dieser Weise auszuführen:



Ein schräger Querstrich wird angewendet, wenn man anzeigen will, dass über einem Basston bereits der Accord des nächsten vorweg genommen werden soll:



Einzelne Generalbasslehrer und Componisten wählten dafür wohl auch dies Zeichen ○ und selbst dies ⁓ ; namentlich dies letztere ist bedenklich, weil es bekanntlich auch zur Bezeichnung des Trillers dient.

Querstriche (auch Querbalken) heissen die starken Striche, welche man anwendet, um mehrere Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreissigstel u. s. w. zu einer Figur zusammen zu ziehen:

Queue heisst der Saitenhalter, auch Saitenfessel genannt, an den Bogeninstrumenten; es ist ein leicht gewölbtes Brettchen, das am unteren Ende des Instruments befestigt ist, und nach dem Stege zu bedeutend breiter wird; an der breitsten Seite sind in Einschnitten die Saiten befestigt, welche von da über den Steg und das Griffbrett nach dem Wirbelkasten gehen, wo sie an

Wirbeln befestigt werden. Obwohl der Saitenhalter nicht eigentlich nachweisbar auf Ton und Klang von Einfluss ist, so ist er doch mit gleicher Gewissenhaftigkeit, wie alle übrigen Theile zu arbeiten und namentlich zu befestigen. Bei der bedeutenden Anspannung der Saiten, welche er aushalten, eigentlich mit veranlassen muss, kann es für den Geiger sogar gefährlich werden, wenn der Saitenhalter losreisst, was nicht selten schon geschehen ist.

Quesdna, Francesco, Sicilianischer Componist, lebte Ende des 17. Jahrhunderts. Im J. 1692 wurde im Theater Giovanni e Paolo in Venedig die von ihm componirte Oper »*Gelidaura*« aufgeführt.

Quicherat, Professor der Rhetorik, ist in Paris 1799 geboren und wurde daselbst Bibliothekar. Unter seinen Schriften ist für uns von Interesse: »*Traité de la versification française*«, worin er über die Principien des Scoppa, die Functionen des Accentes, die französische Poesie betreffend, spricht. Es ist von demselben Autor auch ein »*Traité elémentaire de musique*« (Paris, Hachette, 1833, 1 B., 114 S.) vorhanden.

Quignard, Kirchenkapellmeister zu Soissons um 1752, veröffentlichte von 1746 bis 1754 die Cantate »*Andromède*«, die kleinen Cantaten »*Le flambeau de l'Amour*«, »*Le Retour du Roi*«, »*L'isle des Plaisirs*«, »*La Paix*«, »*Daphnis et Chloe*«. Drei Hefte Arien enthaltend, ebenso drei Hefte Sonaten für zwei Flöten und ein Heft mit Trios in Sonatenform für zwei Violinen und Bass. Die Messen und Motetten, die er für die Kirche in Soissons schrieb, sind Manuscript geblieben.

Quickmarsch, s. v. a. Geschwindmarsch.

Quilici, Maximilianus, geboren zu Lucca im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde in seiner Vaterstadt Dirigent der Privatmusik des Herzogs von Lucca, und später, als eine Musikschule dort errichtet wurde, Lehrer für Gesang und Theorie an derselben. Seine beiden grösseren Werke waren die Oper »*Francesca di Remini*«, aus welcher eine Anzahl Piecen bei Ricordi in Mailand gedruckt erschienen, und eine Messe, 1843 in Lucca aufgeführt.

Quinault, Philipp, der Dichter der Operntexte für den ersten französischen Operncomponist Lully, geboren 1635, n. A. 1637, gestorben 1688, wurde maassgebend für die ganze Gestaltung der späteren Form der französischen Oper. Anfänglich versuchte er Tragödien im Stile Corneille's und Racine's zu schreiben, die aber so schwach geriethen, dass Boileau sie dem Spotte preisgeben konnte. Dieser Umstand mag ihn veranlasst haben, seine Kunstfertigkeit der des Tondichters zu unterordnen und für den Hof die Festspiele zu dichten, wofür sein Talent offenbar ausreichte. 1668 scheint mit der »*Egloque de Versailles*« die Verbindung mit Lully begonnen zu haben, dem bald noch einige ähnliche kleinere Werke folgten. Dieselben scheinen noch die Form blosser Festspiele an sich zu tragen, wie sie ja schon im späteren Mittelalter im Verein mit Musik, Tanz und Decoration bestanden hatten und auch von Corneille im »*Toison d'Or*« versucht waren. Bald jedoch strebte Quinault's Geist nach Höherem, er versuchte das Wichtigste der Handlung bei einem dramatischen Vorgange ganz nach der Weise der Tragödie, jedoch zusammengedrängter und skizzenhafter zu verwerthen, um daraus ein musikalisches Drama zu gestalten. Mit dem »*Cadmos*«, von ihm »*Tragédie en V actes*« benannt, begann dieses Streben, das sich in »*Alceste*« und »*Thesus*«, die bald darauf erschienen, fortsetzt, und endlich in »*Isis*« und »*Atys*«, wie es scheint, zur abschliessenden Form gelangt. Alle diese Dramen waren unter eigenthümlichen Vorbereitungen entstanden. Q. fertigte eine Liste von Stoffen an, die dem Könige Ludwig XIV. vorgelegt wurde. Dieser bezeichnete dann den zu wählenden Gegenstand, an dessen Ausarbeitung alsdann sofort Q. sich machte. Sobald das Werk fertig war, wurde es der Academie vorgelegt, die die Verse zu beurtheilen hatte. Erst nachdem diese die Diktion als mustergiltig anerkannt hatte, erhielt Lully sie zum Componiren, wobei er noch manche Abänderungen durchsetzte, die im Interesse der Musik stattfinden sollten. Ursprünglich

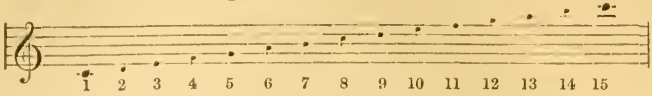
mochte dem Dichter und Componisten wohl die Form der Calderon'schen Festspiele vorgeschwebt haben, der Empfindungskreis, den beide in Wort und Ton anstreben, ist auch der auf spanischem Boden entwickelte, der hier auch die französische klassische Tragödie durchzieht. Dieser Umstand bedingte, dass neben den weichen Gefühlen, die vorzüglich in der italienischen Oper vorherrschten, »neben der Liebe Lust und Leid« auch die männlicheren, heroischen der Ehre und Treue mit in die Conflicte eingeführt wurden. Hierdurch wurde der Inhalt reicher, an der Stelle der blos monologartig auftretenden Arien war Raum in Gegensätzen und schärferem Dialog geworden, ebenso eine Mannichfaltigkeit der Handlung möglich gemacht. Beides traf mit den Bestrebungen Lully's zusammen, der ja auch auf ein charakteristisches Recitiren Werth legte, wie auf eine Handlung, die Schaustellungen und Situationen erlaubte. Auch der Geschmack Ludwig XIV. wie der Sinn des französischen Volkes für pointirten Gesang und für Rundgesänge (*Chanson* und *Rondeau*) unterstützten diese Bewegung.

A. W. Schlegel bezeichnet mit Recht die Quinault'schen Opern als phantastisch, aber auch anmuthig und von leichter Beweglichkeit durchzogen, und hält sie in ihrer Art für bedeutender als selbst die des Metastasio. Boileau meint, die Schwäche der Quinault'schen Verse für die Tragödie mache sie gerade für die Oper am brauchbarsten, weil sie dem Musiker desto mehr Raum geben; er erkannte im Gegensatze zu seinem früheren Ausspruche, bei späteren Beurtheilungen dem Q. Geist und Talent zu. Besonders rühmt der Franzose in der »*Isis*« die feine zierliche Galanterie, mit der Luzifer sich an die Jo wendet. Die Hauptscene zwischen beiden führte man damals als Muster von Operstil an. Aehnlich rühmt man die Scene zwischen Atys und Sangaride, der man Empfindung und Leidenschaft zuschrieb. An »*Cadmos*«, die man als erste lyrische Tragödie bezeichnete, tadelte man die übertriebenen Schrecken, die die Schlange erregte, und in »*Alceste*« und dem späteren »*Theseus*« fand man die Galanterien etwas zu kalt, doch habe in »*Theseus*« Q. erst Charakterzeichnung durchführen gelernt. Der »*Atys*«, ganz besonders von Frau von Maintenon protegirt, galt für das vortrefflichste seiner Werke, der Knoten sei vortrefflich geschürzt, es verrathe die grösste Reife.

Nun trat eine Pause im Verkehre zwischen Lully und Q. ein, der erstere liess sich vier Jahre lang von Th. Corneille Opernstoffe schreiben, doch von 1680 ab arbeiteten sie wieder gemeinsam, und dieser Zeit verdankt man die klassischen Werke »*Proserpina*«, »*Persée*« und »*Phaëton*« und endlich das bedeutendste »*Armide*«, mit diesen und den vorherigen »*Amadis*« und »*Roland*« hatte er zum ersten Mal romantische Stoffe an die Stelle der antiken benutzt, ein Schritt, den später bekanntlich auch Gluck nachahmte. »*Acis*« und »*Galathée*« schliessen dann seine Wirksamkeit. Das Urtheil unserer Tage lautet nun freilich abweichend von dem der damaligen Zeit. Wir finden in seinen Texten dieselbe Unnatur, die auch in Frankreichs klassischer Tragödie herrschte, doch dürfen wir nicht vergessen, dass erst Lessing unser Auge nach dieser Richtung hin geschärft hat. Die Arien enthalten keinen lyrischen Herzenserguss, sondern Sentenzen und diese sind nicht einmal von tiefer Natur, sondern eben nur dem Gesichtskreis ihrer Zeit entsprechend, dürre Lebenserfahrungen, aber auch hier hat erst das Singspiel eines Weisse und Hiller uns Deutsche gelehrt, den echten volksthümlichen Ton anzuschlagen, der dann mit Mozart die Liederform und mit Grétry die des Chansons in das Operngebiet eindringen liess. Der Dialog ist bei Q. noch einförmig und der Chor, obgleich aus allen Völkern Griechenlands sich rekrutirend, denkt doch immer nur wie die Schranzenschaar an Ludwig XIV. Hofe. Auch dieses wurde erst mit Gluck's Reform besser und bedeutender, dagegen zeigt sich der Fortschritt der französischen Oper gegen die italienische vor allem in dem Reichthum der scenischen Mittel und im Wechsel der Situationen. Arien, Chöre, Ballete und Märsche wechseln fortwährend mit den Recitationen und selbst zu Ensemblestücken wird schon der

Anlauf genommen, kurz, die Umrisse zur grösseren Oper sind fertig, aber noch nicht durchgeistigt, der Grundplan ist festgestellt, aber der Ausbau verblieb noch der Zukunft.

Quindecime, *Quintadecima*, der fünfzehnte Ton einer durch zwei Octaven geführten Tonleiter — die Doppeloctave:



Quindez in der Orgel, so viel wie *Quinta decima*; gewöhnlich eine Doppel- oder Superoctave; also Octav 2 und 1 Fuss gegen Principal 8 und 4 Fuss.

Quinquatrus, das der Minerva, der Schützerin aller Gewerbe und Künste, besonders auch der Musiker, geweihte Fest; es wurde, vom 19. März an, fünf Tage lang gefeiert, aber nicht nur Handwerker und Künstler betheiligten sich daran, sondern auch die Schuljugend, welche an diesen Tagen Ferien hatte und den Lehrern das Schulgeld brachte *(minerval)*. Am fünften Tage, an dem im Schustersaale *(atrium sutorium)* geopfert wurde, fand zugleich die Trompetenweihe *(tubilustrium)* statt. Vom 13. Juni wurden durch drei Tage die

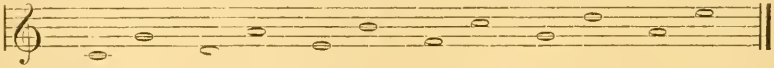
Quinquatrus minores, oder *minusculae* gefeiert, bei welchen die Flötenbläser die Hauptrolle spielten. Diese zogen festlich geschmückt in der Stadt umher und opferten der Minerva im Tempel, woselbst dann auch die Weihe der Flöten und Pfeifen stattfand.

Quinque, s. v. a. Quintett.

Quinques unca (lat.), die 128stel Note .

Quinquennāles *(ludi)*, öffentliche Spiele, zu denen auch die *ludi Capitolini* gehörten, welche von den Kaisern aller fünf Jahre gefeiert wurden und die namentlich unter Kaiser Augustus in Flor kamen.

Quint, ein, fünf Stufen der diatonischen Tonleiter umfassendes Intervall, das gleichfalls in drei Gattungen erscheint: als vollkommene (reine), verminderte (oder falsche) und als übermässige Quint. Die vollkommene oder reine Quint besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton und ist in der Tonleiter sechsmal vorhanden:



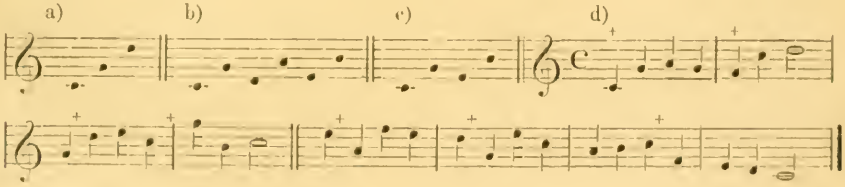
Die Quint ist bei dem Process der Erzeugung der Tonleiter durch die Theilung der Saite der dritte Ton; wie die Hälfte der Saite die Octave ergiebt, so ergeben zwei Drittel derselben die Quint; diese zeigt demnach das Schwingungsverhältniss 3 : 2. Dass sie die Octave harmonisch theilt, ist bereits unter Quart bemerkt. Sie ist nächst der Octave das vollkommenste Intervall und verträgt daher wie diese weniger Abweichungen von ihrer ursprünglichen Reinheit als die unvollkommenen Consonanzen. (S. Temperatur.)

Sowohl bei der Formgestaltung, wie beim Harmonisationsprocess gewinnt die reine Quint eine grosse tiefgehende Bedeutung. Ihre Stellung innerhalb der Tonleiter als *Medium harmonicum* macht sie zum Mittelpunkt der ganzen harmonischen Bewegung und damit auch unserer Melodie- und Formbildung, die ja hauptsächlich durch den harmonischen Formalisationsprocess bedingt wird. Daher auch ihr Name »Dominant«, den sie in der modernen Musik ausschliesslich besitzt. Sie bedingt als solche zunächst den harmonischen Grundriss der gesammten Formgestaltung. Der *C-dur*-Dreiklang wird nur dadurch zum tonischen Dreiklang, dass er den Dominantdreiklang $g-h-d$ zu seiner Voraussetzung gewinnt; und indem wir dann die Dominantbewegung nach unten richten, erwächst uns der Unterdominantdreiklang, in diesen dreien gewinnen wir die Angelpunkte der Tonart:

$$\overbrace{f-a-c}-\overbrace{e-g-h}-d.$$

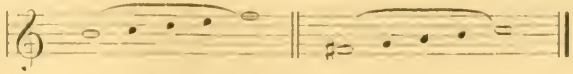
Den Dreiklang *c—e—g* als Dominant gesetzt, gewinnen wir einen neuen tonischen Dreiklang: *f—a—c*, der dann wieder einen neuen Unterdominantdreiklang erzeugt: *b—d—f*, womit eine neue Tonart, die *F-dur*-Tonart festgestellt ist. Setzen wir den Dominantdreiklang der *C-dur*-Tonart als tonischen Dreiklang, so ergiebt sich der Dreiklang *d—fis—a* als neuer Dominantdreiklang und der Dreiklang *c—e—g* als neuer Unterdominantdreiklang und die *G-dur*-Tonart ist fest bestimmt und ausgeprägt. So gewinnen wir den gesammten harmonischen Grundapparat im Quinten- und Quartenzirkel (s. d.). Wie aber auf diesem Verhältniss von Dominant zu Tonika und Unterdominant zugleich die gesammte Formgestaltung beruht, kann hier nur angedeutet werden; Ausführlicheres bringen die speciellen Artikel. Mit Hülfe dieser Dominantbewegung wird beim gesungenen Liede das vom Dichter vorgezeichnete strophische Versgefüge nachgebildet, indem der Componist durch das nähere oder entferntere Verhältniss der einzelnen Accorde innerhalb des ursprünglichen Formationsprocesses die einzelnen Verszeilen ebenso unter sich in Verbindung setzt, wie sie der Dichter durch den Reim verbunden hat. In derselben Weise werden beim Tanze die einzelnen Theile herausgebildet und dann unter sich zum grösseren einheitlichen Ganzen verbunden. Auch an der Gestaltung der grösseren und breiteren Formen der vocalen wie der instrumentalen nimmt diese Dominantbewegung entscheidenden Antheil. Auf ihr beruht ebenso die Gliederung der Arien, wie der Sonate, des Rondo, Scherzo u. s. w. Wie hier und selbst schon beim Liede zur individuellen Ausgestaltung dieses harmonischen Apparates weiterhin die Ober- und Untermedianten hinzugezogen werden und schon das Grundgerüst mannichfaltiger gestalten und wie dann dessen besondere Ausstattung in fast unerschöpflicher Mannichfaltigkeit erfolgen kann, das dart hier nicht weiter nachgewiesen werden. Diese Dominantbewegung bildet den natürlichen Organismus der Form, der nicht zum Schematismus verknöchern, aber auch ebensowenig verwildern darf, wenn das Kunstwerk in freiester und inhaltsreicher Gestalt erstehen soll.

Als melodisches Intervall ist das Quintintervall natürlich ganz unbedenklich einzuführen, doch nicht in unmittelbarer oder in zu rascherer Aufeinanderfolge zu wiederholen. Die weiteren Intervalle widerstreben einer solchen raschen Wiederholung aus nahe liegenden Gründen:

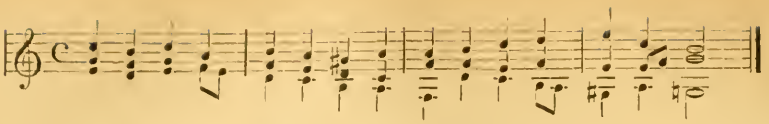


Es bedarf keines Beweises, dass die melodische Einführung des Quintintervalls in a), b) und c) ungeschickt und inhaltlos ist; mit anderen Intervallen vollständig gemischt, wie in Beispiel d), giebt gerade dies Intervall neben innerer Geschlossenheit einer Melodie, Frische und Lebendigkeit.

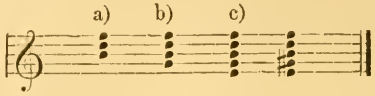
Die verminderte Quint, *Quinta deficiens*, *falsa* (falsche Quint), *diminuta*, *deficienta scarsa* bestehend aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen:



im reinen Verhältniss 64 : 45. Als Umkehrung der übermässigen Quart gedachten wir ihrer bereits. Als Quint eines Dreiklangs erscheint sie im verminderten Dreiklang: *h—d—f* und der Artikel Quart zeigt schon, wie sie als unvollkommene Consonanz behandelt wird. Sie bedarf in solchem Falle weder einer Vorbereitung noch Auflösung:

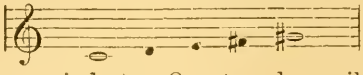


Als Dissonanz betrachtet, gehört sie ursprünglich entweder dem Septimen- oder dem Nonenaccorde zu und wird dann als Septime oder als None behandelt. Fügt man dem verminderten Dreiklang *h—d—f* noch eine Terz nach unten zu, so erhält man den Septimenaccord b) und durch die weitere Hinzufügung der zweiten Unterterz den Nonenaccord c):



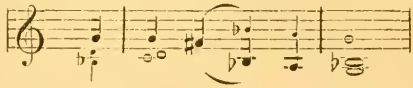
Die Auflösung und Vorbereitung dieser Accorde und der von ihnen abgeleiteten wird unter den betreffenden Artikeln behandelt.

Die übermässige Quint *(Quinta abundans, superflua, maggiore)*:



ist die Umkehrung der verminderten Quart und es gilt von ihr dasselbe, was von dieser gesagt wurde. Als Accordton kommt sie nur auf der dritten Stufe der *Moll*tonleiter vor:

allein dieser Accord gewinnt durchaus keine selbständige Bedeutung. Die übermässige Quint ist nur ein Produkt der melodischen Führung und findet in der nächsten Halbstufe aufwärts ihre naturgemässe Auflösung. Die melodische Einführung kann aber auch selbstverständlich in derselben Weise, durch die harmonische Grundlage bedingt werden, wie bei der verminderten Quart:



Quint, falsche, eine früher gebräuchliche, doch incorrekte Bezeichnung der verminderten Quint.

Quint- und Terzstimmen sind Orgelstimmen, welche den Ton, den die Taste anzeigt, nicht geben, sondern diesen Ton, wenn es eine Quintstimme ist, eine Quinte höher, wenn es eine Terzstimme ist, eine Terz höher erklingen lassen. Die Taste *C* lässt dann die Töne *G* oder *E* ertönen. Die Tonhöhe oder die Tiefe der Quinte oder Terz hängt von der Tongrösse der grössten Principalstimme jedes Manuals oder des Pedals ab. So verlangt ein Principal 32′ (10 Meter) eine Quinte $10^2/_3$′ (3,350 Meter), ein Principal 16′ (5 Meter) eine Quinte $5^1/_3$′ (1,66 Meter) oder eine Terz $3^1/_5$′ (1,005 Meter) — nach dem Verhältniss $5:1 = 16:3^1/_5$ —, während zum Principal 8′ (2,5 Meter) eine Quinte $2^2/_3$′ (0,844 Meter) oder eine Terz $1^3/_5$′ (0,377 Meter) disponirt werden muss. Sämmtliche Quinten- und Terzenstimmen gehören zu den Hülfs- oder Nebenstimmen (s. den Artikel Orgel), welche dem Tone nicht nur Fülle und Stärke, sondern der Tiefe der Grundstimmen auch Deutlichkeit geben. Diese Stimmen füllen die Lücken aus, welche zwischen Grund- und Mixturstimmen entstehen würden, indem sie namentlich den kleinen Mixturpfeifen das unangenehme Geschrei benehmen. Aus Gesagtem ergiebt sich, dass der Ausdruck Neben-, Hülfs- und Füllstimmen für die Quint- und Terzregister in jeder Beziehung richtig ist. Da sie auch wirklich nur füllen, nicht schärfen sollen, so verlangen diese Register keine scharfe Intonation, jedoch weite Mensur und mächtigen Luftzufluss. Selbstverständlich kann der Organist diese Orgel-

stimmen nur im Verein mit anderen Orgelstimmen, nie aber als Solostimmen gebrauchen. Offene Grundstimmen verlangen offene und halbgedeckte Hülfsstimmen, gedeckte Grundstimmen dagegen auch ganz gedeckte Nebenstimmen. Die grossen Pfeifen dieser Stimmen werden von Holz, die kleinen von Metall gemacht. Die Quint- und Terzstimmen gehören mit zu den ältesten Orgelstimmen; sie erhalten je nach ihrer Struktur verschiedene Namen, wie: Nasard, Gemshornquinte, Gedacktquinte, Gedacktterz, Spitzquinte, Rohrquinte, Quintviole, Quintbass (im Pedal stehend), Quintflöte, Quintterz, Quintgemshorn, Superquinte, Cylinderquint. *Quinte e octava* (die Quinte über der Octave), Spitzquinte, Quintnasat, Quintmajor, Grossquinte, selbst *diapente, disdiapente* u. s. w. Siehe hierüber die betreffenden Artikel.

Quintabsatz, der Halbschluss auf der Quint im Verlauf eines Tonstücks oder einer Periode.

Quinta dulcis, s. v. a. *Quint viola* (s. d.)

Quinta modi oder **toni,** die fünfte Stufe der Tonleiter, die Oberdominant.

Quinta decima, die Superoctave.

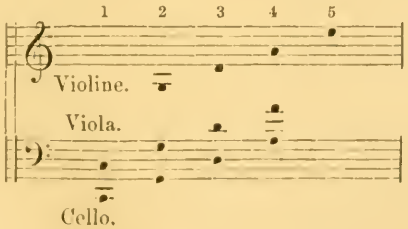
Quinta diner (franz.), bei Orgelpfeifen, s. v. a. in die Quinte übersetzen; sonst auch s. v. a. näselnde, unreine Töne angeben.

Quintanella, Hyacinthus, Kirchenkapellmeister in Bologna in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von ihm erschien in Bologna bei Monti, 1672, in 4°: »*Il primo libro de Motetti a voce sola*«, op. 1.

Quintatön, *Quintadön, Quintiden, Quintadeen, Quintadena, quintiteneus, quinta ad una,* 5 und 2,5 Meter, ist eine gedeckte Orgelstimme, welche mit dem Grundtone zugleich die Duodecime hören lässt. Dieselbe hat sehr enge Mensur, einen niedrigeren Aufschnitt, als andere gedeckte Stimmen und ausserdem viel Luftzufluss. Die Intonation ist scharf, der Ton mager, fast hart. Zwar wird der Ton dieser Stimme durch geringeren Luftzufluss angenehmer, verliert aber durch dieses Experiment an Stärke. Soll die Stimme wirksam sein, muss sie von *C*$_0$ an aus Metall gebaut werden. Als 2,5 metrige Orgelstimme hat sie wenig Werth, aber als 5 metrige ist sie unentbehrlich für gewisse Orgelvorträge. Adlung nennt diese Stimme Quintatön, weil dadurch das Tönen der Quinte besser gemerkt wird. Im Pedal stehend heisst sie Quintatönbass, oder auch Grossquintatön. Prätorius hat diese Stimme im 4 und 2 Fusston gesehen. Die alten Benennungen: *Quint de tono,* Holschelle, Quintiten, selbst Gedacktpommer, sind fast ganz verschwunden.

Quinta vox, s. *Vagans.*

Quinte (Quintsaite, *Chanterelle*) heisst die *E*-Saite auf der Violine, weil sie überhaupt die fünfte (höchste) des Streichquartetts ist:

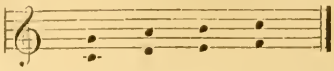


dem entsprechend heisst die *D*-Saite Tertie *(tertia chorda)* und die *A*-Saite Quarte. Doch ist diese letztere Bezeichnung ziemlich ausser Gebrauch, während der Name Quinte für die höchste Saite der Violine noch allgemein üblich ist.

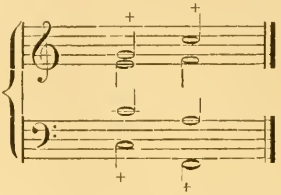
Quintenbass heisst die, Quint genannte Orgelstimme, wenn sie im Bass steht.

Quintenfolgen, Quintenparallelen heissen die im Vocalsatz verbotenen Fortschreitungen zweier Stimmen in Quinten. Das Verbot der Quintenfolgen hat genau denselben Grund, wie das der Octavfolgen: nicht weil sie schlecht klingen, sind sie verboten, sondern weil sie die Selbständigkeit der Stimmen

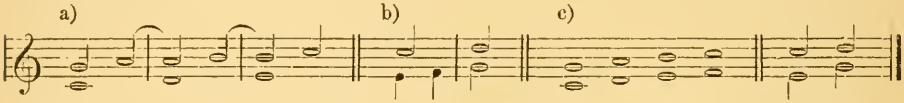
aufheben. Die Tonleiter besteht bekanntlich aus zwei ganz gleich construirten Tetrachorden; das zweite ist die ganz getreue Wiederholung des ersten, deshalb giebt die Begleitung des zweiten durch das erste (in Quinten) keine selbständige zweite Stimme:



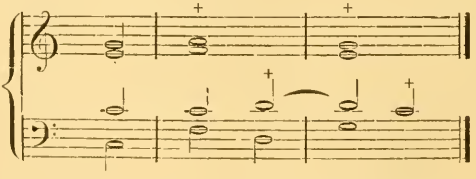
und aus diesem Grunde sind Quintenfolgen überall zu vermeiden, wo, wie beim Vocalsatz, immer selbständige Stimmen wirken sollen. Dass es nicht der Harmoniewechsel ist, der Quintenparallelen schlecht klingen lässt, wird einfach dadurch bewiesen, dass sie im mehrstimmigen Satze in der Gegenbewegung von je unbedenklich waren:



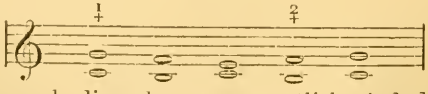
Daher ist es auch nicht zutreffend, Quintenparallelen nach harmonischen Gesichtspunkten zu betrachten und darnach ihre Zulässigkeit oder Verwerflichkeit zu beurtheilen:



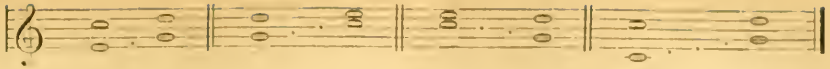
In Beispiel a) ergiebt allerdings der ursprüngliche Contrapunkt (wie bei c) ausgesprochene Quintenparallelen; allein die Ausschmückung, die dieser in a) erfährt, erfolgt in durchaus correkter melodischer Führung; die Quintfortschreitung wird durch die eingeschobene Sext ganz regelrecht aufgehoben. In Beispiel b) dagegen wird auf demselben Wege eine Quintenfolge herbeigeführt; *f* ist hier nicht nur Durchgang, als was es zunächst erscheint, sondern zugleich selbständiges Intervall, tritt als Quint zu *c* und so ergiebt sich bei der Weiterführung die Quintenfolge von selbst. Umgekehrt verhält es sich mit den, durch Vorhalt anscheinend vermiedenen Quinten:



melodisch ist die Quintenfolge hier allerdings vermieden, indem im Tenor die Quint *d* dem *c* vorgehalten wird; allein bei einem so entschieden harmonisch geführten Satze lässt sich das Ohr nicht täuschen, es hört vielmehr die Quintfortschreitung entschieden heraus. Vermindert wird die Unregelmässigkeit solcher Stimmführung, wenn die Quinten ungleich sind:



allein zu billigen ist auch diese kaum; namentlich sind die aufwärts geführten (2) durchaus nicht mustergiltig, wenn man auch die abwärts gehenden (1) noch passiren lassen will. Ein geschickter Contrapunktist vermeidet sie wie die reinen Quinten. Die verdeckten Quinten dagegen beruhen mehr auf der Einbildung gewisser Tonlehrer. Sie entstehen erst, indem man gewisse Zwischenräume bei der Fortschreitung der Stimmen im Geiste ausfüllt:

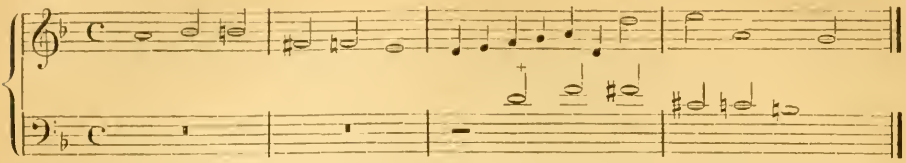


Die Führung der Stimmen zeigt hier keinerlei falsche Fortschreitungen; erst wenn, wie durch die Notenköpfe angezeigt worden ist, die Zwischenräume ausfüllt werden, entstehen Quintfortschreitungen. Dass das Ohr diese Ausfüllung übernimmt ist wohl Täuschung; das Verbot der verdeckten Quinten hat vielmehr nur seinen Grund dort, wo ihn das Verbot der verdeckten Octaven hat, und zwar darin, dass man, um Selbständigkeit in der Bewegung der Stimmen zu erreichen, diese möglichst in Gegenbewegung zu führen sucht. Aus alledem ist leicht zu ersehen, dass das Verbot der Quintenfolgen sich nur auf den Satz mit realen Stimmen beziehen kann; also auf den Vocalsatz, oder das Duo, Trio, Quartett und Quintett für Streichinstrumente und dergl.: beim Orchestersatz, bei welchem der Klang grössere Berücksichtigung erfordert, und bei dem gewisse Instrumente mehr mit ihrem Klang- als mit ihrem Tonvermögen herbeigezogen werden, ist es meist geboten, die Stimmführung aufzugeben und die Töne nach der Klangwirkung berechnet einzuführen und in solchen Fällen werden nicht nur Octavverdoppelungen, sondern auch unter Umständen selbst Quintenfolgen erzeugt.

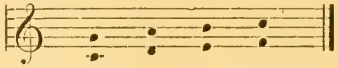
Quintenfuge nannte man früher die Nachahmungsform, welche wir heute mit *Fuga* bezeichnen. In der frühesten Zeit der Entwickelung dieser Formen verstand man darunter die strengen canonischen Formen, die wir heute Canon nennen, und Canon hiess die Regel der Auflösung derselben. Es gab deshalb in jener Zeit Fugen in allen Intervallen. Mit dem Durchbruch des modernen, auf die Quintwirkung sich stützenden Tonsystems, gewann die Nachahmung in der Quint die Oberhand; der »Canon« dieser Art wurde zu einer besondern Art *Fuga* im alten Sinne, er wurde zur Quintfuge und unterschied sich bald in wesentlichen Punkten von den Fugen in den Intervallen, bei denen die Nachahmung streng der Proposta folgt; man begann zunächst auch die Namen präciser zu fassen, diese nannte man *Fuga in Conseguenza* oder *Fuga ligata* und später einfach Canon, jene aber die Quintfuge: *Fuga periodica* und später einfach Fuge. Für diese war es nicht genügend, nur die Proposta treu nachzuahmen, wie beim Canon, sondern diese Nachahmung sollte zugleich die Dominantwirkung darstellen und die gliedernde Gewalt der Dominant wurde ferner bei der weiteren Ausführung der Fuge wesentlich einflussreich. Mit den Orgelmeistern des 17. Jahrhunderts erst begann dieser Process sich zu vollziehen. Eine der reichhaltigsten Sammlungen von Orgelstücken aus jener Zeit: »*Nova musices organicae Tabulatura* von Johann Woltzen, Bürgern und alten Organisten und jetziger Zeit Pfarrverwaltern der löblichen Reichsstadt Haylbronn, 1617« enthält im ersten Theil lateinische Gesänge von Fr. Bianchardus, Leo Hassler, Osc. Trombetti, Lassus, Andr. und Johannes Gabrieli, Eichinger, Daser, Leonhard Lechner, Melchior Franck, Claud. Merulo, Erbach, Marentii, Gallus, Philipp de Monte, Noë Faignent und Horat. Vecchi; im zweiten Theil deutsche geistliche Gesänge von Wahliser, M. Franck, Lud. Daser, Mich. Prätorius, Joh. Leo Hasler, Jac. Gallus; der dritte Theil enthält Canzoni von Flor. Maschera, Giov. Macque, Claud. Merulo, Const. Antegnati, Flaminio Tresti, Hadr. Bauchier und endlich Fugen in der Prime, Secunde, Terz, Quart u. s. w. in allen Intervallen, im Grunde also die Formen, welche wir Canon nennen. Erst das moderne Tonsystem, in welchem die Dominantwirkung herrschend wurde, bildete die sogenannte Quintfuge heraus.

Der Canon ist ein fest abgeschlossener melodischer Tonsatz, der durch strenge Nachahmung mit sich selbst contrapunktirt wird; bei der sogenannten Quintfuge wird die Proposta zum Motiv, aus dem ein übersichtlich gegliedertes Kunstwerk entwickelt wird. Die bedeutenden Orgelmeister des 17. Jahrhunderts Froberger, Frescobaldi u. A. führten diesen Process der Entwickelung in

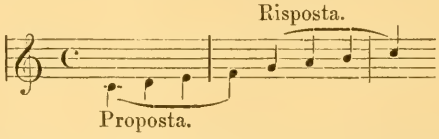
bestimmte Bahnen. Frescobaldi ändert schon die Risposta, um diese und die Proposta harmonisch in einander zu fügen, und sie so zum Führer und Gefährten zu machen:



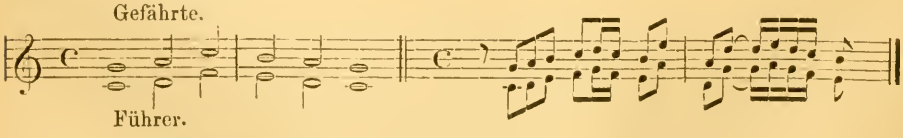
Nach der älteren Weise musste die Risposta nicht mit *d*, sondern mit *e* einsetzen; allein die neuere Praxis verlangt die Verbindung der Risposta mit der Proposta durch die Dominantwirkung und so wurde als Regel geboten, dass: wenn die Proposta (Führer) mit Dominant beginnt, die Risposta (Gefährte) mit der Tonika antwortet. Zur nothwendigen Folge hatte diese innere Festigung der Nachahmung eine entschiedener gegliederte und planmässigere Durchführung der Motive. Die Fuge wurde zu einer scharf gegliederten Form, die sich uns in mehreren Durchführungen darstellt, welche wiederum unter sich durch freiere Zwischensätze verbunden werden. Und um die ganze Form zu einer möglichst mannichfaltigen zu machen, wurden mit dem Thema all die sinnigen Veränderungen vorgenommen, wie Engführung, Vergrösserung und Verkleinerung, Umkehrung und Gegenbewegung, die bei strengster einheitlicher Entwickelung doch auch eine Fülle von Mannichfaltigkeit in der Darstellung ermöglichen. Der sogenannte Gefährte ist nicht nur mehr die Nachahmung des Führers, wie beim Canon, sondern er ist zugleich die nothwendige Ergänzung desselben. Proposta und Risposta ahmen sich nicht nur getreu nach, sondern stellen sich in das Verhältniss zu einander wie Vorder- und Nachsatz, wie Strophe und Gegenstrophe. Die treueste Nachahmung, ohne den Satz der Halbstufen zu verrücken, geschieht nur in der Quint (ausser in der Octave):



und dass sie zugleich die von der Quintfuge angestrebte Vereinigung der Risposta und Proposta gewährt, zeigt die Tonleiter, die ja nur aus der Verbindung dieser beiden Sätze zu einer Einheit entsteht:

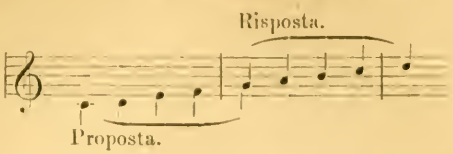


Aus dieser Wahrnehmung, welche natürlich nur auf der modernen Tonleiter, nicht auch auf den älteren Octavengattungen basirt, ging die neue Form der Fuge hervor und man nannte sie Anfangs immer noch Quintfuge zum Unterschied von Canon in der Sekunde, Terz, Quart u. s. w., der, wie erwähnt, gleichfalls noch lange die Bezeichnung *Fuga* trug. Demgemäss werden die Fugenthemen treu in der Quint beantwortet, insofern sie sich vorwiegend innerhalb der Tonika bewegen:

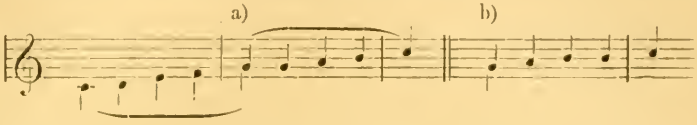


Führer und Gefährte sind hier selbstverständlich nur deshalb über einander gestellt, um die Intervallenverhältnisse klarer zu zeigen. In der Ausführung treten sie natürlich nach einander ein. Nimmt das Fugenthema die Dominant zum Ausgangspunkt, wie in dem oben verzeichneten von Frescobaldi, oder wird

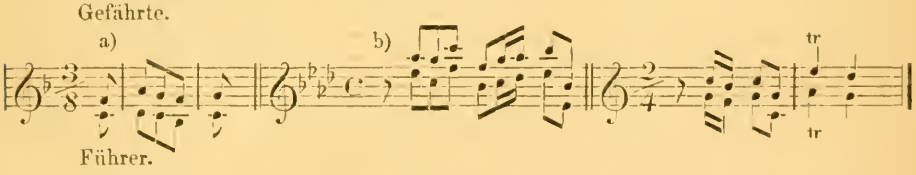
es mit oder ohne Modulation auf die Dominant geführt, so werden dann die Veränderungen nöthig, um die Dominantbewegung abzuschliessen. Führen wir jenes aus der Hälfte der Tonleiter gewonnene Fugenthema bis zur Dominant:



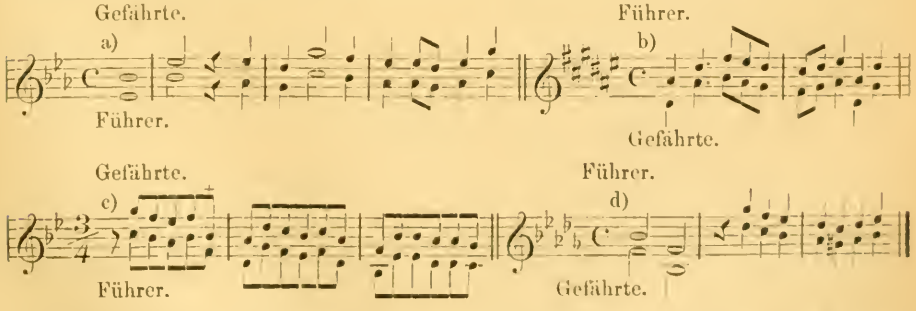
und beantworten es treu, wie hier geschehen, so erhalten wir eine treue Nachahmung, nicht aber auch eine Ergänzung als Führer und Gefährte; die Risposta giebt eine neue Dominantbewegung, nicht aber einen Abschluss derselben. Dieser wird nur dadurch erreicht, dass, wir den Gefährten nicht nach der neuen Dominant, sondern nach der Tonika zurückwenden:



Hier ist die Risposta nicht auch melodisch treu nachgeahmt, um den Schluss in der Tonika herstellen zu können, der auch wie unter b) erfolgen könnte. Dies Bedürfniss nach solch gegenseitiger engster Beziehung wird so stark geltend, dass bei der *Fuga* die Dominant stets mit der Tonika beantwortet wird, wie umgekehrt die Tonika stets mit der Dominant. Es geschieht dies, um Führer und Gefährten so in einander zu fügen, wie es die Fuga erfordert. Hebt das Thema demnach beispielsweise mit der Dominant der *F-dur*-Tonart an (wie unter a), so beantwortet der Gefährte diesen Ton nicht mit dessen Quint *g*, sondern mit der ursprünglichen Tonika *f* und die weitere Beantwortung erst erfolgt in der Quint, wenn nicht etwa andere Gründe bestimmend werden, eine längere Beantwortung in der Unterdominant auszuführen:

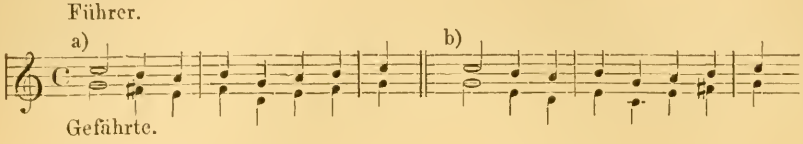


Dem entprechend wird auch der Intervallenschritt von Tonika zu Dominant am Anfange und meist auch im weiteren Verlauf des Themas mit dem entgegengesetzten von der Dominant zur Tonika beantwortet:

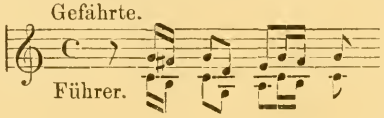


Im ersten, wie im zweiten Beispiel (a und b, sie sind sämmtlich von J. S. Bach) ahmt der Gefährte den Schritt von der Tonika zur Dominant am Anfange des Themas mit dem entgegengesetzten von der Dominant zur Tonika nach; im dritten Beispiel c) ist die ähnliche Nachahmung in der Mitte des Gefährten,

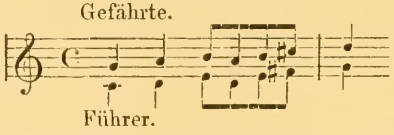
an der mit + bezeichneten Stelle und im letzten Beispiel d) beantwortet der Gefährte den Schritt von der Tonika nach der Dominant am Anfange des Führers mit dem entgegengesetzten von der Dominant nach der Tonika. Eine weitere Abweichung von der tonalen Nachahmung macht dann häufig die siebente Stufe nothwendig. Nur wo sie auch in der Nachahmung als Leitton erscheint, erfordert sie die Oberquint (in *C-dur*, also *fis*) zur Antwort; ist dies nicht der Fall, so ist es angemessen, sie mit der Unterquint *h* in *C-dur*, also mit *e* zu beantworten, wie Bach in der Bearbeitung des Chorals: »Vom Himmel hoch da komm ich her«.



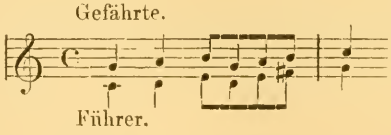
Bach antwortet nicht treu nachahmend, wie bei a), sondern dem Sinn der Fuge entsprechender, wie bei b) verzeichnet ist. Die Beziehungen, in welche der Gefährte zum Führer tritt, werden ungleich inniger, wenn dieser innerhalb der Dominantbewegung noch auf die Tonika Bezug nimmt und dies geschieht in der Beantwortung unter b), nicht auch unter a). In jener sind beide, Führer und Gefährte wirklich in einander gefugt, in der ersten nicht. Da, wo der Leitton nur als Hülfsnote auftritt, wird er auch als solcher beanwortet:



Eine durchgreifende Veränderung des Gefährten wird endlich nothwendig, wenn der Führer nach der Dominant modulirt. Auch dies hat in dem eigenthümlichen Verhältnisse in dem Führer und Gefährte zu einander stehen, seinen Grund. Wird ein nach der Dominant modulirendes Thema treu in der Quint nachgeahmt, so gewinnen wir natürlich dadurch eine neue Dominantbewegung:



die, in dieser Weise fortgeführt, einen Kreis von Dominantbewegungen nach sich ziehen müsste. Da das aber nicht in der Idee der Fuge liegt, so beantwortet der Gefährte eine solche Modulation nach der Dominant mit der entgegengesetzten nach der Tonika:



Es entspricht dies ganz jenem Verfahren, nach welchem überhaupt die Tonika mit der Dominant und umgekehrt beantwortet wird. So treibt unter dem Einfluss der Dominantbewegung, welche das moderne Tonsystem und zugleich die neuen gegliederten Formen erzeugt, aus dem Canon die neue Fugenform, bei welcher zunächst die Nachahmung sich schon bedeutend abweichend von der des Canon erweist. Ganz folgerichtig fügt sie sich auch dem streng gliedernden Zuge, der mit dem Liede seit dem 15. Jahrhundert in der Musikpraxis herrschend wird und die Instrumentalformen erzeugte. Während beim Canon diese Gliederung mehr verwischt wird, werden die einzelnen Theile der

Fuge als besondere Durchführungen streng abgeschlossen und durch freiere Zwischensätze unter einander verbunden. In dieser Beziehung folgt sie der instrumentalen Praxis, die zu gleicher Zeit mit der selbständigeren Entwickelung der Instrumentalformen begann. Die Fugenform wurde auf diesem Wege nicht nur eine der künstlichsten, sondern zugleich auch der wirksamsten und hochbedeutsamsten Formen, die neben strengster innerer Geschlossenheit zugleich eine grosse Fülle und Mannichfaltigkeit der Charakteristik gewährt. Sie hat deshalb nicht nur bei der Lösung höchster künstlerischer Aufgaben, bei der Kirchenmusik, bei der Passion und im Oratorium durch unsere grössten Meister: Händel, Bach bis Mendelssohn, sondern auch instrumental eine grosse Bedeutung gewonnen. Bach's Orgel- und Clavierfugen haben neben höchstem künstlerischen Werth zugleich eine fast unergründliche Fülle des Inhalts und wie genial Mozart auch diese Form instrumental zu verwenden wusste, hat er in seiner Ouverture zur »Zauberflöte«, wie in seiner gewaltigen *C-dur*-Sinfonie gezeigt. Wenn die künstlerische Gestaltung eine der ersten Bedingungen für das Kunstwerk ist, so muss die Form die höchste genannt werden, bei welcher eine solche kunstvolle Gliederung als erste Voraussetzung gilt, bei der die organische Entwickelung aus bestimmten Keimen einzige Grundlage ist; disse Keime müssen nur hinreichend gesund und ergiebig sein. Die Themen der Fuge müssen nur reich und bedeutsam genug sein, um einen gewaltigen Inhalt daraus zu entwickeln. Dann ist die Fugenform unstreitig eine der höchsten Formen für Darlegung eines ganz besonders bedeutsamen Inhalts.

Quintenmodulation, s. Septimenaccord.

Quintenparallelen, s. Quintenfolgen.

Quintenrein nennt man die Stimmung der Instrumente, die nach reinen Quinten eingestimmt sind.

Quintentransposition (Kettengang) eine Folge von Septimenaccorden, die entsteht, wenn der Bass regelrecht nach der Tonika aufgelöst wird, ebenso wie die anderen Intervalle, mit Ausnahme der Terz, die, liegen bleibend, einen neuen Septimenaccord ergiebt:

Quintenzirkel, s. Zirkel, Temperatur.

Quinterne, *Chiterna*, ein veraltetes, unter die Gattungen der Laute oder Cither gehörendes Saiteninstrument. Seine vier doppelchörigen Darmsaiten waren wie bei der ältesten Lautenart in *c f a d* gestimmt und wurden wie bei dieser mit den Fingern gerissen. Später wurden die Saiten wohl auch vermehrt; die bei Prätorius abgebildete Quinterne hat fünf Chöre Saiten. Nach dessen Zeugniss wurde es in Italien vorwiegend von den herumziehenden Comödianten und Possenreissern gebraucht, doch wurde es auch anderweitig zur Begleitung von Liedern angewendet.

Quintett, Quintetto, Quintuor, Quinqué, ist sowohl der Name für eine Vereinigung von fünf selbständigen Stimmen, wie auch der für diese geschriebenen Tonstücke. Fünf selbständig gefasste Singstimmen bilden ein Quintett, ebenso wie fünf Instrumente. In der Regel wendet man die Bezeichnung auf Sänger an, doch auch auf jeden Verein von fünf Streichinstrumenten, für die indess auch häufig genug die Bezeichnung Quintuor gebraucht wird. Natürlich können einzelne Streichinstrumente oder auch sämmtliche durch Bläser ersetzt werden. Zum Clarinetten-Quintett von Mozart gehören ausser der Clarinette die vier Streichinstrumente. In andern Fällen tritt zu diesen das Pianoforte als fünftes Instrument; oder die Viola oder auch das Cello werden verdoppelt. Die Form dieses Instrumentalquintetts ist dieselbe wie die des Quartetts, die ausgeführte Sonatenform, aus Allegro (häufig mit Einleitung), Andante, Scherzo (Menuett) und Finale (Rondo)

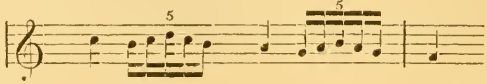
zusammengestellt. Wie das Vocalquartett ist auch das Vocalquintett aus verschiedenen Singstimmen zusammenzusetzen: lauter Frauenstimmen: drei Soprane, zwei Alte; oder lauter Männerstimmen: zwei Tenöre, Baryton und zwei Bässe; oder aus Frauen- und Männerstimmen gemischt: Sopran, Alt, Tenor, Baryton und Bass; oder zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass; oder Sopran, zwei Tenöre und zwei Bässe; oder Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe u. s. w. In Oper und Oratorium wird das Quintett wie das Quartett häufig sehr wirksam eingeführt zu bedeutsamem Abschluss von Situationen oder Acten, dann ist es mit Instrumentalbegleitung versehen und hat meist die zur Scene erweiterte Arienform; doch giebt es auch selbständige Vocalquintette mit und ohne Begleitung.

Quintfagott, s. Fagott, Dulcian und Pommer.

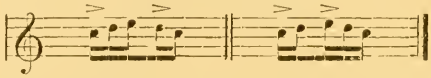
Quintflöte, s. Flöte.

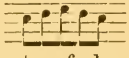
Quintilian, s. Aristides.

Quintole heisst die Gruppe von fünf gleichwerthigen Noten, durch welche eine Note höheren Werthes nicht wie ursprünglich in vier, sondern in fünf gleiche Theile aufgelöst wird. Die Viertelnote wird hierbei nicht in vier, sondern in fünf Sechzehntheile aufgelöst:



Zur näheren Bezeichnung dieser Figur als Quintole wird die 5 darüber gesetzt. Bei der Ausführung ist darauf zu achten, dass nur der erste Ton accentuirt wird, damit sie nicht in zwei Figuren zerfällt:

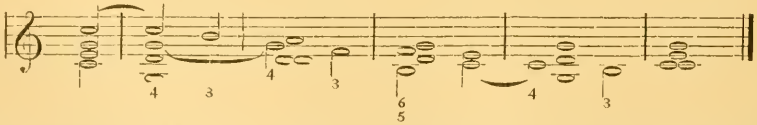


Vorwiegend wird sie nur in diesen geringwerthigen Notengattungen angewendet; höchstens noch als Achtel-  , kaum als Viertelquintole.

Quintparallelen, s. Quintenfolgen.

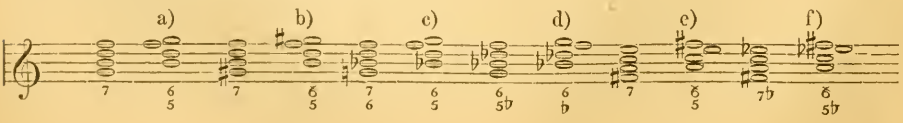
Quintposaune, s. Posaune.

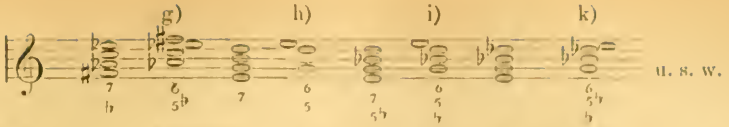
Quintquart-Accord, ein durch Vorhalte erzeugter Accord. Er entsteht dadurch, dass die Quart der Terz des Dreiklangs vorgehalten wird:



In diesem Quintquartaccord ist nur der Vorhalt als Quarte zu bezeichnen, wie seine Auflösung nach der 3. Die Quint braucht nicht beziffert zu werden, da sie sich von selbst versteht. Treten aber andere Intervalle noch mit hinzu, dann erhält der Accord auch einen anderen Namen und andere Bezifferung (s. Vorhalt).

Quintsext-Accord oder Terzquintsext-Accord, heisst die erste Umkehrung des Septimenaccords, mit der Terz desselben im Bass. Die Septime des Grundaccordes wird dann von dem neuen Basston aus gemessen zur Quint, die Quart zur Terz und der Grundton (oder dessen Octave) zur Sext, daher der neue Name. Im Uebrigen behalten die Intervalle durchaus ihren Character, und bleiben der ursprünglichen Bewegung treu, d. h. sie lösen sich regelrecht auf. Je nach den verschiedenen Septimenaccorden giebt es natürlich auch verschiedene Quintsext-Accorde:





In Bezug auf die Auflösung dieser verschiedenen Accorde ist zu bemerken, dass sie bei einzelnen mit Vorsicht geschehen muss, weil sonst leicht falsche Fortschreitungen entstehen, wie bei h). Die naturgemässe Auflösung giebt Quinten, wenn auch ungleiche; daher dürfte es angemessen sein, durch Vorhalte sie zu vermeiden:

nothwendiger ist dies natürlich noch bei g), weil die unmittelbare Auflösung hier ganz entschiedene Quintenfolgen ergiebt. Das Weitere bringt der Artikel: Septimenaccord.

Quintspitz, s. v. a. Spitzquinte (s. d.).

Quinttenor, s. v. a. Quintatön.

Quintviole, *Quinta dulcis*, ist eine Orgelstimme, eine Quintstimme $2^2/_3$ Fuss.

Quinzani, Lucrezio, Mönch des Klosters Cava, geboren zu Cremona um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war seiner Zeit als vorzüglicher Musiker geschätzt. Bekannt ist von seinen Arbeiten nur: »*Introitus Missarum quatuor vocum*« (Frankfurt a. M., 1585, in 4°).

Quirsfeld, Johann, geboren zu Dresden am 22. Juli 1642, machte seine Studien in Wittenberg und wurde, nachdem er daselbst Magister der Philosophie geworden, in Pirna als Cantor angestellt. Später wurde er Archidiaconus in dieser Stadt und starb auch daselbst am 18. Juni 1686. Er veröffentlichte ein Schriftchen unter dem Titel: »*Breviarium musicum* oder kurzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunst gelangen und die nöthigsten Dinge dazu kürzlich begreifen und erlernen kann, nebst einem Anhange unterschiedener Deductionen und Fugen nach den 12 *Tonis musicis*«. Eine zweite Auflage erschien, vermehrt durch Beispiele und zweistimmige Canons, in den zwölf Tonarten, Dresden, bei Gabriel Hübner, 1683, 112 Seiten in 8°; noch drei andere Auflagen bei demselben 1688, 1702 und 1717, alle in 8°. Q. verfasste ausserdem ein Choralbuch, betitelt: »Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten etc. in einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über 1000 Lieder zu finden, nebst ihren gewöhnlichen Melodeien und Kirchen-Collecten u. s. w.« (Leipzig, 1679, in 8°).

Quitschreiber, Georg, Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren zu Kranichfeld in Sachsen am 30. Decbr. 1569. Graf Albrecht von Schwarzburg stellte ihn 1594 in Rudolstadt als Cantor und Schulcollege an, in welcher Eigenschaft er 1614 nach Jena ging. Um diese Zeit wurde er gleichzeitig Prediger in Hainichen und starb daselbst um 1638. Als Schriftsteller machte er sich bekannt durch die in mehreren Auflagen gedruckten Bücher: 1) »*De canendi elegantia praecepta*« (Jena, 1598, in 4°); 2) »Kurz Musikbüchlein in teutschen und lateinischen Schulen für die Jugend zu gebrauchen, mit Bericht wie man Gesänge anstimmen solle« (Leipzig, 1605, in 8°, und Jena, 1607, in 8°). Compositionen hinterliess er folgende: 1) »Eine Sammlung vierstimmiger Psalmen« (Jena, 1608, in 4°); 2) »Religiöse vierstimmige Gesänge« (ebend. 1611); 3) »Der vierte Psalm David« (ebend. 1622, sechsstimmig).

Quodlibet, zu deutsch: was beliebt (auch *Messanza*, *Mistichanza* genannt), ist ein aus einzelnen Takten oder Absätzen der verschiedensten Tonstücke zusammengesetztes Musikstück, in dem Bestreben zusammengestellt, komische Wirkung zu erzielen. Zur Zeit der Blüthe des Volksgesanges waren solche Quodlibets sehr beliebt. Es wurde meist aus einzelnen Volksliedstücken, untermischt mit Choral-, Motetten- und Madrigalsätzen, zusammengestellt, und

Arrangeure und Sänger liessen dabei der buntesten Laune freien Spielraum. In den Cantoreien wurden sie aus dem Steigreife geübt, und ganz besonders sahen die Cantoren einen gewissen Stolz darin, solche Quodlibets zu improvisiren. Früher noch waren sie bei den Niederländern im Schwunge und die Meister selbst verschmähten es nicht, bei der Zusammenstellung derselben aus Volksliedersätzen, Motetten- und Choralweisen und unter Nachahmung mancher Naturlaute gelegentlich auch ihre ganze contrapunktische Kunst dabei zu entfalten. Noch im Anfange dieses Jahrhunderts waren diese Quodlibets beliebt; doch beschränkten sie sich meist nur auf die drastischkomische Zusammenstellung einzelner Zeilen und Phrasen einstimmiger Lieder. Gegenwärtig sind auch sie ausgestorben und so ist nur noch eine Art dieser Quodlibets auf instrumentalem Gebiet vorhanden: die Potpourris.

R.

R. bedeutet als Abkürzung: *Ripieno* und auch: Rechte Hand, engl.: *Right hand.*

℟ = Abkürzung für *Responsorium* (s. d.).

Raagnies, auch *Ragis* und *Ragynees.* Wildphantastische Melodien der Hindu, über deren Wunderwirkung sich im Volke ein förmlicher Sagenkreis gebildet hat. Bis jetzt ist es noch nicht gelungen, sie nach ihrem freien Zeit- und Tonmaass niederzuschreiben.

Rabani, auch *Rabanna,* eine Handtrommel der Negervölker an der Gold- und Sklavenküste; sie wird von den Negerinnen zur Begleitung des Gesanges und Tanzes mit der Hand geschlagen.

Rabassa, Don Pedro, spanischer Componist, wurde 1713 an der Metropolitan-Kirche in Valencia und 1724 an der Kathedrale in Sevilla als Kapellmeister angestellt. Er starb 1760 in sehr hohem Alter. M. Eslava hat in der zweiten Serie seiner Sammlung »*Lira sacra-hispana*« eine der Compositionen Rabassa's aufgenommen. Die übrige sehr grosse Anzahl von 4-, 8- und 12-stimmigen Kirchencompositionen befindet sich im Manuscript in den Bibliotheken von Valencia und Sevilla.

Racani, Joan Baptista, Componist des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche St. Maria Maggiore zu Bergamo. Es sind von ihm gedruckt: 1) »*Il primo libro de Madrigali a cinque voci*« (Venezia, 1581, in 4°); 2) »*Misse a quattro e cinque voci*« (Venezia, 1588, in 4°).

Rachelle, Pietro, erster Violoncellist am herzogl. Hof zu Parma, verfasste eine kurze Abhandlung, betitelt: »*Breve melodo di violoncello compilato da, etc.*« (Mailand, Ricordi, in Fol., 37 S.).

Rackett oder *Rankett,* ein altes Blasinstrument von Holz, dessen Rohr neunmal gewunden war, sodass es bei nur 11 Zoll Länge dennoch einen Umfang von Contra-*C* bis klein *g* hatte. Auch dies Instrument war in fünf Arten vorhanden: Gross Bass, von C_1 und D_1 bis *F G A;* Bass von *F* bis klein *c;* Tenor und Alt von gross *C* bis klein *c;* Cantus von *G* bis *d.* Nach der Beschreibung von Prätorius waren diese Instrumente selbständig wirkend nicht gerade verlockend: »Am Resonantz seynd sie gar stille, fast wie man durch einen Kamm bläset«, dagegen in der Vereinigung mit andern, »mit Viola de Gamba oder besaiteten Instrumenten oder dem Clavicimbel mag er es wohl hören. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts wurde es von Joh. Christ. Denner vervollkommnet unter dem Namen Stock- oder Rackettenfagott; dennoch musste es dem angenehmeren und entsprechenderen Fagott weichen.

Rackett oder *Rankett* in der Orgel, war schon zu Werkmeister's Zeit ein fast vergessenes Schnarrwerk. Bei Prätorius findet sich eine Beschreibung dieses Registers. Darnach waren *Ranket* und *Rackett* im Klange verschieden;

Rankett war lieblicher, wohlklingender; *Rackett* aber eine 16- und 8füssige Zungenstimme. Prätorius giebt einen Abriss derselben und nennt sie auch Krummhorn, Barpfeife und Dulcian.

Rackettfagott, Stockfagott, s. *Rackett.*

Rackwitz, königl. schwed. privilegirter Orgelbauer, geboren in Schweden, lebte in Stockholm. Es ist derjenige, welcher nach Angabe des Abt Vogler das sogenannte »Orchestrion« baute und auch ein anderes Instrument, welches aus einem Fortepiano und drei einem halben Orgelregister bestand, verfertigte. Das Letztere wurde »*Organo Chordium*« genannt.

Radawaschka, s. v. a. Redowak (s. d.).

Raddoppiamento, die Wiederholung, auch deren Zeichen am Schlusse des zu wiederholenden Theiles.

Raddoppiato (italien.), verdoppelt, zwei Mal auszuführen.

Radecke, Louise, Primadonna an der königl. Hofoper von München, wurde am 27. Juni 1847 zu Celle im Hannoverschen geboren, von wo sie noch als Kind ihren Eltern nach Osnabrück folgte; sie erhielt daselbst die sorgfältigste Erziehung und wurde zur Gouvernante ausgebildet Ihre ernstlichen Gesangsstudien begann sie in ihrem 17. Jahre bei Herrn Caggiati, Professor der Musik in Hannover, der auch ihre entschiedene Anlage für die Tonkunst und ausgezeichnete Stimme erkannte; die Mutter war indess gegen die Wahl des theatralischen Berufes eingenommen. Nachdem Louise ein Jahr lang in einer der angesehensten Familien Westfalens als Gouvernante gewesen, entschloss sie sich nach vielseitigen Aufforderungen, ihr schönes musikalisches Talent und ihre so wundervolle Stimme für die Bühne zu verwerthen. Sie trat Ende Mai 1866 als Schülerin in das Conservatorium in Cöln, welches unter Hiller's Leitung sich eines bedeutenden Rufes erfreute, und ihre specielle Unterweisung im Gesange übernahm Frau de Castron-Marchesi. Louise machte solche Fortschritte, dass sie schon am 22. Febr. 1867 öffentlich aufzutreten wagen konnte als Agathe im »Freischütz« am Cölner Stadttheater, und sie gefiel so sehr, dass der dortige Theaterdirektor Herr Ernst sie sofort für jugendlich dramatische Gesangspartien engagirte. Hier wie in Bonn, wo sie gleichfalls sang, wurde sie sehr bald der Liebling des Publikums. Im J. 1869 wurde ihrem Wirken durch den Theaterbrand ein Ziel gesetzt, jedoch nur auf kurze Zeit, da ihr sofort von den Hofbühnen Berlin, Weimar, Karlsruhe und Schwerin Engagementsanträge gemacht wurden. Die Künstlerin zog Weimar vor, wo sie mit grossem Erfolge sang, und war es namentlich Franz Liszt, der ihren Leistungen besonderes Interesse widmete. Im J. 1871 folgte Louise Radecke dem wiederholten Rufe nach Riga, wo die Kunstvollendung der jugendlichen Sängerin und ihr Glücksstern in den Zenith trat; hier bildete sie sich vollkommen als grosse dramatische Sängerin aus; ihr Gretchen machte sie auch hier alsbald zum Lieblinge, ein silberner Lorbeerkranz, aus jener Zeit stammend, zeugt hierfür am deutlichsten. 1873 folgte sie denn einem Ruf nach München, wo König Ludwig II. gar bald ihre so vorzügliche Auffassung der Wagner'schen Opern erkennend, ihr als besonderes Zeichen seiner Erkenntlichkeit den Originalcarton von Wilh. Kaulbach's »Lohengrin's Abschied« verehrte. Ihr Repertoir umfasste bei ihrem Abschiede 72 Opernpartien, und sind die meistgesungenen: Agathe 42mal, Gretchen 34-, Elsa 22-, Valentine 22-, Madeleine (Postillon) 24- und Donna Anna 17mal. Ihre Glanzrollen waren unstreitig: Gretchen, Elsa, Senta, Valentine und Ingeborg (»Bergkönig«); sie concertirte in allen Haupt- und Grossstädten Deutschlands, auch mehreren des Auslandes, und die von ihr dort gefeierten Triumphe messen sich mit denen der grössten Künstlerinnen unserer Zeit. Leider nahm sie am 29. Juni 1876 als Valentine ihren Abschied von der Bühne, um Baron von Brümmer als Gattin nach Livland zu folgen, wo sie seitdem nur noch in Wohlthätigkeitsconcerten singt.

Radecke, Robert, wurde am 31. Octbr. 1830 zu Dittmannsdorf bei

Waldenburg in der Provinz Schlesien geboren. Sein tüchtig geschulter Vater, Cantor und Organist zu Dittmannsdorf, das musikalische Talent des Sohnes erkennend, unterrichtete ihn frühzeitig im Clavier-, Violin- und Orgelspiel und später auch im Generalbass. Der Knabe machte solche Fortschritte, dass er in Concerten der Umgegend seines Heimathsortes spielen konnte und dass dieses öffentliche Auftreten vom günstigsten Erfolge begleitet war. 1845 verliess R. das Vaterhaus, ging nach Breslau und besuchte daselbst bis 1848 das Gymnasium. Jede freie Stunde, die er seinen Arbeiten abzwingen konnte, war dem Studium der Tonkunst gewidmet. Ernst Köhler unterrichtete ihn bis zu dessen 1847 erfolgtem Tode im Clavier- und Orgelspiel, Lüstner im Violinspiel, Brosig in der Compositionslehre. Von Michaelis 1848 bis 1850 war er Schüler des Conservatoriums zu Leipzig; Moscheles und Hauptmann zählten ihn zu ihren Lieblingsschülern, bei denen er die Hochschule des Clavierspieles und der Compositionslehre genoss. Er blieb nach seinem Abgange vom Conservatorium in Leipzig, wo er allgemein beliebt, in anregender Geselligkeit lebte, als erster Geiger bei den Gewandhausconcerten angestellt war und oft als Violinist und Orgelspieler öffentlich auftrat. Im J. 1852 wurde er neben Ferdinand David zweiter Direktor der Leipziger Singakademie und am 1. Januar 1853 Chor- und Musikdirektor am Leipziger Stadttheater. Michaelis 1853 rief ihn die Vaterlandspflicht aus seiner Berufsthätigkeit von Leipzig fort nach Berlin, wo er als Einjährig-Freiwilliger in das Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiment eintrat. Auch in Berlin, wo er, als er nach Ablauf eines Jahres das Schwert mit der Leier wieder vertauschen konnte, zu bleiben beschloss, wusste er sich bald durch seine Hingabe an seinen Beruf eine geachtete Stellung zu erringen. Er rief Kammermusik-Abende ins Leben, trat vielfach als Clavierspieler und Componist öffentlich auf und spielte die zweite Geige in dem mehrere Jahre hindurch bestehenden Laub'schen Quartett.

Sein Hauptverdienst erwarb er sich dadurch, dass er, nach dem Muster der Leipziger Gewandhausconcerte, im Winter 1858/59 grosse Abonnementsconcerte für Vocal- und Instrumentalmusik gründete, welche durch ihre künstlerisch-verständnissvollen Programme und deren gediegene Durchführungen bedeutende Anziehungskraft ausübten und bis zum Winter 1862/63 fortgesetzt wurden. Von dem, was sie brachten, seien hier nur die fünf Aufführungen von Beethoven's 9. Symphonie, sowie die ersten Aufführungen von Schumann's »Manfred«, Faustmusik, *C*-dur-Symphonie u. s. w. verzeichnet. — Am 1. November 1863 erfolgte die Anstellung Radecke's als Musikdirektor an der königl. Oper zu Berlin neben Taubert und Dorn und 1871 die Ernennung zum königl. Kapellmeister auf Lebenszeit. 1877 wurde ihm der rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen.

Als Componist erfreut sich R., besonders durch seine Lieder, eines guten Rufes. Bis jetzt sind von ihm gegen 100 Lieder erschienen, ausserdem verschiedene Hefte Duette, Chorterzette und Quartette u. s. w.; von Instrumentalwerken: zwei Ouvertüren für Orchester: »König Johann« und »Am Strande«, die in verschiedenen Städten mit grossem Beifall zur Aufführung gelangt sind. Das von ihm componirte Liederspiel mit Tanz in 1 Akt von Gustav Gurski: »Die Mönkguter« errang auf der königl. Oper zu Berlin, sowie an einigen Privattheatern guten Erfolg. — Die Compositionen Radecke's zeichnen sich durch Sinnigkeit, warme Empfindung, gewandte und gediegene Factur aus. Er vermeidet die Ausschreitungen der neudeutschen Schule und ist ein Epigone Schumann's zu nennen. Als Dirigent ist er der Besten Einer, und hat sich als solcher einen weitgeachteten Namen erworben. Als Clavierspieler zählt er zu den bedeutendsten Interpreten Beethoven's und Schumann's, als Orgelspieler zu den ersten der Gegenwart.

Radecke, Rudolf, der Bruder des vorerwähnten, geboren am 6. Septbr. 1829 zu Dittmannsdorf bei Waldenburg in Schlesien, besuchte 1850 bis 1851 das akademische Institut für Kirchenmusik zu Breslau unter Mosewius und Baum-

gart und machte 1851 bis 1853 seine musikalischen Studien auf dem Leipziger Conservatorium unter Rietz, Hauptmann und Moscheles. Seit 1859 lebt er in Berlin und wirkt als Gesangvereinsdirigent und Direktor eines Musikinstituts. In seinen Orchester- und Chorconcerten gelangten zur Aufführung: Beethoven's 9. Sinfonie, dessen *C-dur*-Messe u. s. w., Gluck's Orpheus, Oratorien von Händel und Haydn, Mendelssohn's Chorwerke, Schumann's Paradies und Peri, Faustmusik und Pilgerfahrt der Rose u. s. w. Als Componist war er thätig auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik (eine Sinfonie, Ouvertüren, Trio's, Duo's). Seine in die Oeffentlichkeit gelangten Werke sind zum grössten Theile Lieder.

Radeker, Johann, geboren in Harlem gegen 1730, wurde von seinem Vater zum Organisten ausgebildet, dem er auch im Amte als solcher in Harlem folgte. Er sowohl wie sein Vater haben Sonaten, kleine Concerte u. a. componirt und in Amsterdam herausgegeben. Joh. R. verfasste auch eine historische Beschreibung der Orgel in Harlem: »Korte Beschryving van het beroemde en prachtige Orgel, in de groote of Saint-Bavoos-Kerk te Haerlem« (Harlem, Enschede, 1775, 32 S.).

Radicati, Lehrer des Violinspiels am Lyceum zu Bologna und Orchesterdirektor in dieser Stadt, ist zu Turin 1778 geboren. Sein Lehrer im Violinspiel war Pugnani (s. d.). Er bereiste die Lombardei und hielt sich eine Zeit lang in Wien auf. In Bologna wurde eine Oper von ihm aufgeführt: »*Ricciardo Cuor di leone*«. Sonst scheint er ziemlich ausnahmslos für Violine oder für Streichinstrumente geschrieben zu haben, als: »Duos für zwei Violinen«, op. 1, 2, 3; »Vier Capriccio«, op. 9, 10, 12, 19 (Wien, Artaria); »Quintette für zwei Violinen, zwei Alto und Violon«, op. 17 (Mainz, Schott); Idem, op. 21; »Vier Capriccio Quatuors für zwei Violinen, Alt, Bass«, op. 8, 11, 14, 16 (Wien, Artaria), op. 15 (Wien, Weigl); »Trios für Violine, Alt, Violoncell«, op. 7, 13 (Wien, Weigl), op. 20 (Mailand, Ricordi) u. s. w. Radicati war mit der Sängerin Térese Bertinotti verheiratet. Seinen Tod fand er am 14. April 1823 durch einen unglücklichen Fall aus dem Wagen, mit dem scheu gewordene Pferde durchgingen.

Radicchi, Josefo, dramatischer Componist, geboren zu Rom gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, schrieb zu Venedig 1778 die Oper »*Il Medonte*«.

Radino, Giovanni Marie, Organist der Kirche San Giovanni in Verdara zu Padua in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist bekannt durch ein Buch, welches Stücke für die Laute und fürs Clavier enthält. Es ist betitelt: »*Il primo libro, d'intavolatura di balli d'arpicordo*« (in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1592, in klein 4°). Die Stücke sind für die rechte Hand auf einem Systeme von fünf Linien, für die linke auf einem von acht Linien notirt.

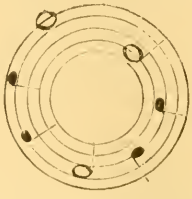
Radowitz, Joseph Marie, General-Lieutenant in Preussen, Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin, geboren am 6. Febr. 1797 in Blankenburg, gestorben in Berlin am 25. Decbr. 1853. Im fünften Bande seiner Gesammtwerke (Berlin, bei Reimer) sind »Betrachtungen über die Kirchenmusik«, »Jean Jacques Rousseau als Musiker«, »J. S. Bach«, »Musikalische Eindrücke«, »Musikalische Kritik« und »Die Oper« enthalten. R. war ein auch musikalisch hochgebildeter Mann, ein feiner Kenner namentlich der alten Kirchenmusik, zugleich auch grosser Verehrer Bach's, dessen Fugen er selber verständnissvoll spielte.

Radziwill, Anton Heinrich, Fürst von, königl. preussischer Statthalter des Grossherzogthums Posen, Ritter des schwarzen Adler- und vieler anderer hoher Orden, wurde am 13. Juni 1775 in Wilna geboren und vermählte sich 1796 mit der Prinzessin Luise von Preussen. Im Sommer lebte er auf seinen Gütern im Grossherzogthum Posen, oder in Ruhberg in Schlesien, im Winter in Berlin. Als ein wahrer Freund der Tonkunst unterstützte er junge Talente und förderte die Künstler durch Rath und That, sobald er dazu Gelegenheit fand. Sein eigenes nicht unbedeutendes musikalisches Talent bildete er nach

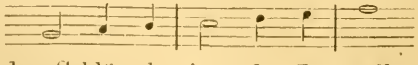
mehr als einer Seite hin aus. Er war ein guter Cellospieler, und da er als jüngerer Mann eine schöne Tenorstimme besass, erfuhr auch diese die nöthige Schulung. Den grössten Fleiss verwendete er aber auf die Ausbildung seines Compositionstalentes. Seine Lehrmeister sind vermuthlich mehrere gewesen, da er von Jugend auf mit den hervorragenden Tonkünstlern Berlins Beziehungen unterhielt. Die 1802 erschienenen »*Trois Romances français*« in deutscher Uebersetzung mit Pianofortebegleitung (Leipzig, Kühnel, 1802) scheinen seine ersten veröffentlichten Compositionen zu sein. Diesen folgten Duette für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung (Oranienburg, bei Werkmeister, 1804); »*Compleinte de Maria Stuart*« (Rom, de Florian) mit Pianoforte und Violoncell obl., 1805 in einem Concerte aufgeführt. Für die Zelter'sche Liedertafel componirte er eine Anzahl mehrstimmige Lieder. Sein bedeutendstes Werk aber ist die Musik zu Goethe's »Faust«; eine umfangreiche Schöpfung, auf welche er mehrere Jahre des Fleisses verwendet hat. Am 1. Mai 1810 wurde der Osterchor »Christ ist erstanden« von der Singakademie zum ersten Mal gesungen. Der grösste Theil des Werkes kam ebenfalls durch die Singakademie, der er es vermacht hat, erst nach seinem Tode, am 26. Octbr. 1835 zur Aufführung. Es wird noch ab und zu zu seinem Gedächtniss von diesem Gesangsinstitut wieder aufgenommen. Das Werk erschien, Partitur und Clavierauszug, bei Trautwein (jetzt Bahn's Verlag) 1835. Sein Bildniss ist mehrmals erschienen, darunter nach dem Leben von Wilh. Hensel, gestochen von Faustina Anderloni (Berlin, G. Weiss, 1822). In der Loge der Singakademie ist seine wohlgetroffene Marmorbüste von Wichmann, Geschenk seiner Familie, aufgestellt. Der kunstsinnige Fürst starb am 7. April 1833 zu Berlin.

Raedt, Pierkin de, flammändischer Musiker, welcher im Anfange des 18. Jahrhunderts lebte, ist nur bekannt durch eine vierstimmige Messe: »*Quam dicunt homines*«, welche sich im Manuscript in der Bibliothek in Cambrai No. 124 befindet und von welcher M. de Coussemaker eine vollständige Beschreibung in seiner »*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*« S. 65—91 giebt. Am Ende dieses Bandes ist das *Sanctus* der Messe von Pierkin de Raedt in Partitur abgedruckt.

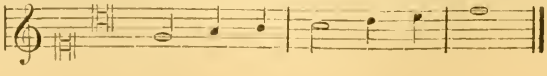
Räthselcanon *(Canon aenigmaticus)* ist nicht eine eigene Form des Canons, sondern nur die besondere Art seiner Aufzeichnung, bei welcher die näheren Bezeichnungen für die Weise seiner Ausführung weggelassen sind. Bekanntlich wird in der Regel beim Canon nur die betreffende Melodie niedergeschrieben (als geschlossener Canon) und die jeweiligen Einsätze der nachfolgenden Stimmen werden dann nach dem Zeit- und Intervallenverhältniss angegeben. Fehlen diese, so dass sie dem Scharfsinn des Ausführenden zu ergänzen überlassen werden, so nennt man den so aufgezeichneten Canon einen Räthselcanon. Zur Zeit der Blüthe der Nachahmungsformen waren die Meister unerschöpflich in der Erfindung solcher Formeln für Entzifferung der Canons. Es wurde beliebt, die Melodie im Kreise aufzuzeichnen:



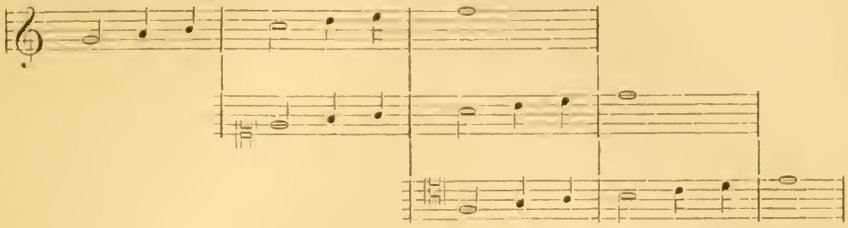
Für die Entzifferung ist es zunächst nöthig, diesen Kreis lang zu strecken:



Die dann hinzutretenden Schlüssel zeigen das Intervallenverhältniss an:



Die drei vorgezeichneten Schlüssel zeigen an, dass die Proposta von der ersten Stimme im Violin-, von der zweiten nachfolgenden im Diskant- und von der dritten folgenden im Tenorschlüssel zu lesen ist. Jetzt ist nur noch zu bestimmen, wo die nachahmenden Stimmen eintreten sollen. Das ist hier nur durch Versuche zu finden und diese zeigen den zweiten Takt der Proposta, so dass der Canon bei der Ausführung so erscheint:



Dass noch einige andere Lesarten möglich sind, ist hier nicht weiter zu untersuchen, wo es sich nur darum handelt, einige Formen der Aufzeichnung solcher Räthselcanons zu zeigen. Häufiger wurden diese durch bestimmte Regeln angezeigt, daher der Name Canon, wie: *Trinus et unus — Trinitatem et unitatem veneremur, erunt duo in carne una — Canon in Diapente post duo tempora;* nicht immer waren indess diese Vorschriften so klar wie diese, sie wurden im Gegentheil schon häufig zu Räthseln. Ja selbst in eine Art von »Rebus« verstecken die Meister, wie Okeghem, die Regel für die Auflösung des Canons. In jener Zeit hatte diese ganze Weise eine gewisse Berechtigung, weil sie eben aus der Anschauung und der ganzen Musikpraxis der Zeit herauftrieb; in spätern Jahrhunderten wurde sie zum zunftmässigen Zopf und schliesslich zur Spielerei, an der selbst in unserer Zeit eitle Köpfe Gefallen finden.

Räusch, Karl, ausgezeichneter Organist an der Hauptkirche in Rostock, ist in Wismar gegen 1810 geboren. Componirt hat er: 1) »Drei Präludien für Orgel«, op. 1 (Hamburg, Kranz); 2) »Präludien für Clavier und Orgel«, op. 2 (ibid.); 3) »Leichte Stücke für Orgel«, op. 4 (Leipzig).

Raff, Anton, der bedeutendste deutsche Sänger des 18. Jahrhunderts, ist in Gelsdorf, einem Dorfe im Jülich'schen, 1714 geboren, sein Vater war dort Schäfer. Er selbst besuchte die Dorfschule, bis er später nach Köln kam, um bei den Jesuiten zu studiren, da er in den geistlichen Stand einzutreten bestimmt war. Schon zwanzig Jahr alt, kannte er noch keine Note, und erst, als er bei Herrn von Gudenau in Gelsdorf Haushofmeister geworden war, brachte er es mit vieler Mühe dahin, im Notenlesen einige Fertigkeit zu erlangen und leichte Lieder vom Blatte singen zu können. In dem Hause dieses Herren blieb er bis 1736, und in der letzten Zeit seines Aufenthaltes dort veranstaltete er mit den Hofmusikern aus Köln kleine Concerte im Hause. Seine schöne Stimme muss wohl schon damals aufgefallen sein, denn der Kurfürst, der davon gehört, ordnete die Aufführung eines Oratoriums an, in welchem Raff singen sollte. Dies geschah denn auch, nachdem er mit Hülfe eines Hofmusikers seine Partie einstudirt hatte. Der Kurfürst von Baiern, welcher bei Gelegenheit eines Besuchs in Köln ihn gehört hatte, bestimmte ihn, mit nach München zu gehen. Auch hier sang er mit Beifall, und erhielt die Unterweisung des Componisten Ferandini, der damals in München Hofkapellmeister war. Jetzt fasste er den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen und ging, um sich vollständig auszubilden, zu Bernacchi nach Bologna. Den Anweisungen dieses berühmten Gesangmeisters folgte er mit der grössten Gewissenhaftigkeit und ergab sich seinem Studium mit solcher Energie, dass Bernacchi selbst ihn zurückhalten musste. Das Ergebniss dieses ernsten Fleisses war erstens eine tadellose Aussprache und die Fertigkeit, die grössten Schwierigkeiten spielend zu überwinden. Im J. 1738, bei den Vermählungsfeierlichkeiten Maria Theresia's in Florenz, gestattete ihm Bernacchi zum ersten Male an die Oeffentlichkeit

zu treten, da er seine Ausbildung nun für vollendet ansah. Nach diesem Debüt wurde R. nun während dreier Jahre von einem Theater zum anderen berufen, bis er 1742 sein Vaterland wieder aufsuchte. Deutschland, dem er eigentlich angehörte, hatte nur während einiger Jahre sich dieses Talentes zu erfreuen, denn 1749 ging er wieder nach Italien zurück. In Deutschland sang er unter Anderem bei der Vermählungsfeier des Kurfürsten Karl Theodor; bei der Kaiserkrönung zu Frankfurt, auch 1749 in Wien in Jomelli's »*Didone*«. Von Italien ging er 1752 nach Lissabon, von wo er nach drei Jahren der rühmlichsten Thätigkeit, unmittelbar vor dem Erdbeben, das auch seine Wohnung verschlang, nach Madrid ging. Die Zeitungen von Madrid, 12. Aug. 1755 meldeten: »Der berühmte Musikus Raff ist hier angelangt. Er hat fünf Mal vor der Herrschaft gesungen, da ihm dann die Königin eine goldene Tabatière, nebst einer goldenen Repetiruhr, und noch dazu einen kostbaren Diamantring geschenket. Also bleibt er hier, und die Königin giebt ihm jährlich 600 Pistolen über den Gehalt, den er vom Könige selbst zu geniessen hat.« Trotz der glänzenden Aufnahme, die er hier gefunden, folgte er nach drei Jahren seinem ehmaligen Meister Bernacchi nach Neapel, wo ihm ebenso, wie später in Rom die grössten Ehren erwiesen wurden. Vom Papst erhielt er den Orden vom goldenen Sporn. Während seiner Anwesenheit in Neapel erzählt man, dass sein Gesang und seine Stimme so ergreifend gewesen sei, dass die Prinzessin Belmonte-Pignatelli, die durch den Tod ihres Gemahls durch Schwermuth in eine Krankheit verfallen war, durch den Gesang Raff's, den man in ihre Nähe zu bringen wusste, geheilt worden sei, indem sie bei demselben zu Thränen gerührt wurde, die der starre Schmerz ihr versagt hatte. Nachdem der Sänger die schönsten Jahre seines Lebens und seiner Künstlerschaft in Italien verlebt, kehrte er 1770 nach Deutschland, und zwar nach Mannheim, zurück. Er sang hier auf Wunsch des Kurfürsten in der Oper »Günther von Schwarzburg«, machte eine Reise nach Paris und ging dann nach München. Da der Glanz seiner Stimme im Erbleichen war, zog er sich von der Bühne zurück und eröffnete eine Gesangschule. Jedoch die Strenge, die er gegen seine Schüler in Beziehung auf das Studium zeigte, verscheuchte diese, da sie nicht alle von einem Kunsteifer, wie er selbst, beseelt waren. Noch sang er zuweilen in Privatkreisen, doch verlor sich seine Neigung zur Musik so gänzlich, dass er seinen ganzen Vorrath von Arien einem Freunde schenkte, und zwei Jahre vor seinem Tode auch das Clavier weggab, auf dem er sich zu begleiten pflegte. Er füllte seine Zeit mit Lesen von hauptsächlich religiösen Schriften aus, und starb in München am 28. Mai 1797, 83 Jahre alt. Man rühmt ihm nach, nicht allein ein bedeutender Künstler, sondern auch ein rechtschaffener Mann gewesen zu sein.

Raff, Joseph Joachim, Componist, ist geboren am 27. Mai 1822 zu Lachen im Canton Schwyz in der Schweiz, wo sich seine Eltern zeitweilig aufhielten; trotzdem ist R. würtembergischer Staatsangehöriger geblieben und wurde später Bürger zu Wiesenstetten (Oberamt Horb im Schwarzwaldkreise). Bis zu seinem achtzehnten Jahre widmete er sich erst auf würtembergischen Lehranstalten, dann auf dem Jesuiten-Lyceum in Schwyz philologischen, mathematischen und philosophischen Studien, um diese Zeit aber zwangen ihn seine Vermögensverhältnisse, von einer Fortsetzung derselben auf einer Universität abzusehen und eine Lehrerstelle anzunehmen. Inzwischen hatte er sich auch seiner immer mehr sich entwickelnden Neigung für die Musik hingegeben, und, wenn auch ohne gründlichen Unterricht, doch mit Erfolg das Clavier-, Violin- und Orgelspiel studirt, sowie verschiedentliche Compositionsversuche gemacht. Von den letzteren schickte er im J. 1843 einige an Mendelssohn, welcher sie den Leipziger Verlegern Breitkopf & Härtel empfahl. Dieser erste Erfolg ermuthigte den jungen Mann derart, dass er trotz des Widerspruches seiner Eltern sich ganz der Musik zu widmen beschloss. Anfänglich hatte er schwere Zeiten durchzumachen und den Kampf mit künstlerischen Zweifeln, wie auch materieller

Noth zu bestehen, bis Franz Liszt, der ihn auf einer Concerttour durch die Schweiz kennen lernte, sich seiner grossherzig annahm und ihn veranlasste, ihm auf seiner Weiterreise als Begleiter zu folgen. So gelangte R. nach Köln, von wo aus Liszt seinen Weg nach Paris allein fortsetzte, während er selbst den Versuch machte, sich dort eine Stellung zu erringen. Hier war es, wo er 1846 Mendelssohn persönlich kennen lernte; diesem theilte er sein Bedürfniss nach tiefer gehenden musikalischen Studien mit, worauf ihn der Meister einlud, zu ihm nach Leipzig zu kommen; als aber R. im Begriff stand, dieser Einladung Folge zu leisten, vereitelte der im Herbst 1847 erfolgte Tod Mendelssohn's die Ausführung seines Planes. Während seines Aufenthaltes in Köln beschäftigte er sich vorwiegend mit literarisch-musikalischen Arbeiten; unter anderen lieferte er Beiträge zu S. W. Dehn's »Cäcilia«. Dehn hatten damals die Kenntnisse seines jungen Mitarbeiters derartige Achtung eingeflösst, dass er bei persönlicher Bekanntschaft, zwei Jahre später, nicht an die Identität der Person glauben wollte, indem er sich den damals fünfundzwanzigjährigen Mann als einen Vierziger vorgestellt hatte.

Mittlerweile war für R. von neuem die Existenzfrage aufgetaucht und er fasste den Plan, sich in Wien eine Stellung zu gründen, woselbst eine Empfehlung von Liszt an den Musikalien-Verleger Karl Mechetti ihm den Weg bahnen sollte. Aber auch diesmal verhinderte die Hand des Todes seine Uebersiedelung, schon auf der Reise nach Wien begriffen, erhielt R. die Nachricht von dem Ableben des Genannten, auf dessen Unterstützung er seine Hoffnungen gebaut hatte. Diese Umstände bewogen den Künstler, sich zunächst in sein Vaterland nach Stuttgart zu begeben, wo er durch rastlose Arbeit die Lücken in seinem musikalischen Wissen und Können ausfüllte, leider aber sonst nur wenig Aufmunterung fand. Alle seine Bemühungen, eine grössere eigene Composition zur Aufführung zu bringen, waren fruchtlos, wie dies bei dem, damals in Stuttgart herrschenden und durch den Hofkapellmeister Lindpaintner repräsentirten conservativen Musiksinn einerseits, durch R.'s schon jetzt sich kundgebende Originalität andererseits, leicht zu erklären ist. Doch sollte sein Verweilen in der würtembergischen Hauptstadt ihm anderweitige Förderung bringen: in Stuttgart machte R. die für ihn wichtige Bekanntschaft Hans von Bülow's. Dieser erkannte alsbald die ausserordentliche Begabung des Collegen und fand sich bereit, ein von jenem für ihn geschriebenes Concertstück für Clavier in einem der Abonnementconcerte im Redoutensaale vorzutragen; indem Bülow das an einem Mittwoch fertig gewordene Werk schon am darauf folgenden Sonnabend auswendig spielte, so dass er Tags darauf allgemeinen Beifall damit erregen konnte, legte er schon jetzt eine Probe seiner später vielbewunderten Reproducirfähigkeit ab. In Stuttgart war es auch, wo R. seine erste Oper »König Alfred« (in vier Akten) componirte, deren baldige, durch den Hofkapellmeister Reissiger in Dresden in Aussicht gestellte Aufführung freilich durch die Ereignisse des Jahres 1849 vereitelt wurde. Uebrigens war Stuttgart, wie R. bald einsehen musste, nicht der geeignete Ort für seine weitere künstlerische Entwickelung, und, nachdem er sich abermals an Liszt gewendet hatte, verliess er die Stadt, um mit diesem in Hamburg zusammenzutreffen; von da aus folgte er ihm in das Bad Eilsen und endlich nach Weimar, wo Liszt, seine Kunstreisen einstellend, die bis dahin nur nominell von ihm innegehabte Stellung als Hofkapellmeister thatsächlich antrat.

Hier in Weimar fand der nunmehr gereifte Künstler endlich einen seiner Begabung und seinem Streben entsprechenden Wirkungskreis. Zu allen den Kunstgrössen, welche die kleine aber geistig bedeutende Residenz zeitweilig oder bleibend innerhalb ihrer Mauern sah, konnte er in nahe Beziehung treten, so u. A. zu Dehn und A. B. Marx, in deren Umgang er jene geistige Klarheit gewann, die ihn zur späteren Lösung der höchsten musikalischen Aufgaben fähig machte. Eine der ersten Früchte des Weimarer Aufenthaltes war eine Ueberarbeitung des »König Alfred«, welcher als Festoper für den Geburtstag

der Grossfürstin Maria Paulowna, der besonders eifrigen Beschützerin des Componisten, unter Liszt's Leitung einstudirt wurde. Die Aufführung verzögerte sich in Folge der Unpässlichkeit mehrerer Künstler um einen Monat, welcher Umstand dem Erfolg des Werkes selbstverständlich nicht günstig war. Die Wiederaufnahme der Oper im nächsten Jahre spricht jedoch für den Werth dieser Arbeit, wenn auch dieselbe nicht ihren Weg auf andere Bühnen gefunden hat. In dieser Zeit liess R. seine ersten Kammerstücke für Clavier und Violine, sowie mehrere Hefte Lieder erscheinen. Im J. 1852 folgten Compositionen für Clavier allein, die »Frühlingsboten«, die ersten »Tanzcapricen« und Andere. Im folgenden Jahre kamen in einem Hofconcerte eine Festouverture in *G* und in der Stadtkirche zu den Feierlichkeiten der Thronbesteigung des Grossherzogs von Sachsen ein *Te deum* zur Aufführung. Als Schriftsteller nahm R. an dem um diese Zeit durch R. Wagner hervorgerufenen literarischen Kampfe lebhaften Antheil, und zwar, wie aus seinen Briefen an die Leipziger »Neue Zeitschrift für Musik«, sowie aus seiner Broschüre »Die Wagnerfrage« ersichtlich, als warmer Vertheidiger der, von jenem eingeschlagenen, neuen Musikrichtung. Auch seine persönlichen Verhältnisse sollten in Weimar eine glückliche Wendung erfahren, indem er sich mit der liebenswürdigen und hochbegabten Schauspielerin Doris Genast verlobte. Von 1854 an wendete sich R. mit Vorliebe der Composition von Kammermusik zu: in diesem Jahre vollendete er die Violin-Sonate in *E-Moll* (Nr. 1), in welcher es ihm gelungen ist, den modernen Geist mit der historischen Form in Einklang zu bringen und wiederum von dieser Form aus dem künstlerischen Bedürfniss der Zeit und des Individuums Befriedigung zu gewähren. Diesem, durch geniale Erfindung und völlige Beherrschung der Compositionstechnik hochbedeutendem Werke liess er 1856 das erste Streichquartett und 1858 die zweite Violinsonate folgen, beide von gleichem Werthe, wie das erstgenannte, und geeignet, den Ruhm ihres Erfinders in die weitesten Kreise zu verbreiten. Dazwischen entstand die Musik zum Drama »Bernhard von Weimar« von Wilhelm Genast, welche in Weimar wiederholt zur Aufführung kam, und aus der besonders die Ouverture eine günstige Aufnahme fand, in der Folge auch eine Rundreise durch die Concertsäle der grösseren Städte Deutschlands machte. Ferner die Orchester-Suite in *E-Moll*, der 121. Psalm für Soli, Chor und Orchester, die Ballade »Traumkönig« von Geibel für eine Singstimme und Orchester und das Concertstück »Die Liebesfee« für Violine und Orchester, letztere Werke vom Componisten in einem eignen Concert 1855 aufgeführt.

Den grössten Theil dieses Jahres brachte R. in Wiesbaden zu, wo seine Braut eine Anstellung am Hoftheater gefunden hatte. Im Mai 1856 siedelte er ganz dahin über und war bald der gesuchteste Clavierlehrer der Stadt, doch wusste er auch jetzt mit seiner Unterrichtspraxis eine lebhafte productive Thätigkeit zu vereinigen; aus der langen Reihe von Werken, die er seit 1859, dem Jahre seiner Verheiratung, der Oeffentlichkeit übergab, sind hervorzuheben: die Sinfonie »An das Vaterland«, von der k. k. österreichischen »Gesellschaft der Musikfreunde« im J. 1863 preisgekrönt und am 22. Febr. desselben Jahres in Wien zuerst aufgeführt; die Orchestersuite in *C*, die ein Jahr später in Karlsruhe zum ersten Male zu Gehör kam; die zweite Sinfonie, zuerst in Wiesbaden 1867, seitdem mit glänzendem Erfolg in Berlin, Dresden, Leipzig, New-York u. s. w. aufgeführt; die Cantate für Männerchor »Wachet auf«, für die Mainzer Liedertafel componirt; die Preiscantate zur Jubelfeier der Leipziger Völkerschlacht, zum ersten Male aufgeführt durch den »Verein der Musikfreunde« in Königsberg, welcher den Componisten zu seinem Ehrenmitglied ernannte. Die gleiche Auszeichnung wurde ihm in Anerkennung seiner Verdienste als Kammermusik-Componisten von Seiten des Dresdener Tonkünstler-Vereins, der *Società del Quartetto* in Mailand, der philharmonischen Gesellschaft in New-York und des königl. Instituts in Florenz zu Theil. Als Vocalcomponist hat R. bisher nicht die gleichen Erfolge gehabt; die grosse Zahl der von ihm ver-

öffentlichten Lieder, der Mehrzahl nach von hohem Kunstwerthe, harrt noch der gebührenden Würdigung seitens des Publikums; auch ist es ihm nicht gelungen, als dramatischer Componist allgemeine Anerkennung zu erringen; eine fünfaktige Oper »Samson«, zu der er schon 1852 den Text selbst verfasst hatte, ist unveröffentlicht geblieben, und eine komische Oper »Dame Kobold«, mit welcher er im J. 1870 sich dem Theater wieder zu nähern versuchte, konnte nicht über Weimar hinausgelangen. Dagegen hat er seine Herrschaft über das Gebiet der Instrumentalmusik immer mehr erweitert und mit dem Erscheinen seiner dritten Sinfonie »Im Walde«, verbreitete sich sein Ruf auch als Orchestercomponist weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Nur selten sind einem deutschen Tonkünstler im Auslande gleiche Ehren zu Theil geworden, wie ihm bei Gelegenheit der Aufführungen dieses Werkes in Amerika, Belgien, England, Frankreich, Russland und Italien; sein Vaterland aber hat sich nicht minder dankbar bewiesen: R. ist Ritter des fürstl. Hohenzollern'schen Hausordens vom weissen Falken, des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens, Inhaber des Nassauischen Adolph-Ordens, sowie der königl. Würtembergischen grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaften und der grossherzogl. Sächsischen goldenen Civil-Verdienstmedaille. Trotzdem hatte er keine Veranlassung, aus seinem Wiesbadener Privatleben hinauszutreten, bis neuerdings (1877) der Ruf zur Leitung einer von der Stadt Frankfurt a. M. unter den günstigten Verhältnissen zu errichtenden Musikschule an ihn erging, dem zu folgen er sich bereit erklärt hat.

Die Zahl der bis jetzt im Drucke erschienenen Werke Raff's übersteigt 200. Die Compositionen für Instrumentalmusik sind folgende: I. für Orchester: 8 Sinfonien, 2 Suiten, 5 Ouverturen, 1 Marsch, eine Sinfonie für zehn Blasinstrumente. II. Concertante Musik mit Orchester: »Die Liebesfee«, Concert in *H-Moll*, Suite in *G-Moll* für Violine mit Orchester, Concert in *D-Moll* für Violoncell mit Orchester, »Frühlingsode«, Concertstück, Concert in *C-Moll*, Suite in *Es-Dur* für Clavier und Orchester. III. Kammermusik für Streichinstrumente: 1 Octett, 1 Sextett, 8 Quartette. IV. Kammermusik für Clavier und Streichinstrumente: 1 Quintett für Clavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, 2 Quartette für Clavier, Violine, Bratsche und Violoncell, 4 Trios für Clavier, Violine und Violoncell, 5 Sonaten, sowie 18 diverse Kammerstücke für Clavier und Violine, 1 Sonate und 5 diverse Kammerstücke für Clavier und Violoncell. V. Claviermusik zu vier Händen: 26 Stücke. VI. Claviermusik zu zwei Clavieren: 1 Ciaconna. VII. Claviermusik zu zwei Händen: ca. 200 Stück resp. Sätze in diversen Opus. — An Vocalmusik sind erschienen: I. für gemischten Chor, Soli und Orchester: »Dame Kobold«, dreiaktige komische Oper; »*De profundis*« (130. Psalm); die Chöre: »Im Kahn«, »Der Tanz«, »Morgenlied«, »Einer Entschlafenen«. II. für Männerchor und Orchester: die Cantaten »Wachet auf!« und »Zur Leipziger Schlachtfeier«. III. für eine Singstimme und Orchester: 1 Ballade »Traumkönig und sein Lieb«, 2 Scenen »Die Hirtin« und »Die Jägersbraut«. IV. für drei Singstimmen mit Clavierbegleitung: 6 Stücke. V. für zwei Singstimmen mit Clavierbegleitung: 12 Stücke. VI. für eine Singstimme mit Clavierbegleitung: 77 Stücke. VII. für vier Männerstimmen ohne Begleitung: 30 Stück. — Bearbeitungen: Bach's sechs Violinsolosonaten für Clavier gesetzt. Ausgewählte Stücke aus Bach's Violinsolosonaten für Clavier gesetzt, 7 Hefte. Bach's Violin-Ciaconna für Orchester gesetzt. Bach's Orchester-Suiten für Clavier zu zwei Händen gesetzt.

Raffanelli, Luigi, ausgezeichneter italienischer Buffosänger, ist 1752 in einem Dorfe der Provinz Lecco im Königreich Neapel geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er in seiner Vaterstadt und betrat 22 Jahr alt zum erstenmal die Bühne. Als Bass-Buffo hat er nicht allein auf allen Bühnen Italiens, sondern auch in London und Paris, wo man ihm den Beinamen *Préville italien* gab, viel Beifall gefunden. Bereits sehr von seinen Fähigkeiten verlassen, trat er 1814 zuletzt in Mailand auf, wo er einige Jahre darauf starb.

Raffael, s. Raphael.

Raffy oder Rafy, Instrumentenmacher für Saiteninstrumente, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lyon. Das Andenken an seine guten Instrumente ist durch Verse von Clement Marot:

„De moi auras un chalumeau
Fait de la main de Raffy Lyonnois
Le bon pasteur Michau, etc."

und Baïf:

„Après tous ces propros j'apporte un musette
Que Rafy, Lyonnois, à Marot avait faite."

erhalten.

Raga oder Rafah ist die Bezeichnung für die Tongeschlechter der Inder. Das von Pavana herrührende System hatte sechs solcher Raga's oder Tonnymphenfamilien. Jede derselben ist ein Genius, mit fünf Ragims vermählt und Vater von acht kleinen Genien, die Putras oder Söhne heissen.

Ragina, die 30 Nebentonarten des Indischen Systems, welche neben den sechs Ragas bestanden.

Ragis, s. v. a. Raagnies (s. d.).

Ragué, Louis Charles, Musikdilettant, war ein vorzüglicher Harfenspieler. Er lebte von 1775 bis zur französischen Revolution 1792 in Paris. Zwei Opern von ihm, »*Memnon*« und »*L'Amour filial*«, die in Paris aufgeführt wurden, hatten nur mässigen Erfolg. Die Harfenliteratur hat er durch folgende Arbeiten bereichert: 1) »Sonaten für die Harfe«, op. 2, 4, 5, 15, 16, die beiden letzteren Uebertragungen aus den Werken von Pleyel; 2) »Sonaten für Harfe und Violine«, op. 12 und 13, ibid.; 3) »Duos für zwei Harfen«, op. 1, 7, 8, 18, ibid.; 4) »Trios für Harfe, Violine und Violoncelle«, op. 9, ibid.; 5) »Quartett für Harfe, Violine, Violoncelle und Bass«, op. 19, ibid.; 6) »Concert für Harfe und Orchester«, op. 6 (Paris, Leduc); 7) »Sinfonien«, op. 10 (ebend.).

Ragueneau de la Chainaye, Armand Henri, geboren in Paris am 16. Jan. 1777, gab heraus: »*Annuaire dramatique*«, enthaltend die sämmtlichen Namen der Direktoren, Sänger, Schauspieler, Orchestermitglieder u. s. w., das Repertoir der Opern, Komödien, Ballets u. s. w., nekrologische Notizen über Autoren, Sänger u. s. w. in Paris von den Jahren 1804 bis 1822, 17 Bände.

Ragueuet, L'abbé François, Literat, geboren zu Rouen gegen 1660. Nachdem er seine Studien vollendet hatte, trat er in den geistlichen Stand und wurde Präceptor des Neffen des Cardinals von Bouillon. 1698 begleitete er diesen nach Rom und ergab sich dort dem Studium der schönen Künste. Seiner Begeisterung für die italienische Musik gab er in einer Schrift Ausdruck, betitelt: »*Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*« (Paris, 1702, in 12°; Amsterdam, 1704, in 12°, 104 S.). Diese Arbeit erschien 1709 in London in's Englische übersetzt; in Paris fand sie natürlich Gegner und Lecerf de la Vieville de Fresneuse übernahm mit Wärme die Vertheidigung der französischen Musik, auf welche R. in einer Schrift: »*Défense du Parallèle des Italiens et de Français etc.*« (Paris, 1705) noch eine Entgegnung versuchte. Das »Journal des Savant« mischte sich auch in den Streit, indem es sich auf die Seite der Gegner R.'s stellte. Dieser starb 1722 fern von Paris, wo er in der Zurückgezogenheit lebte, wie man sagte durch Selbstmord.

Ragoczi-Pfeife, auch *Haborn-sip* (ungarisch), Heerpfeife, eine schnarrende, stark durchdringende, unangenehm in die Ohren gellende, weithintönende Art von Schalmei, einer Oboe ähnlich, aber etwas kürzer, das älteste Musikinstrument die Ciganen (Zigeuner). Sie diente namentlich dazu, in Kriegsgefahr die Landbewohner schnell unter die Waffen zu rufen und da sich ihrer zum selben Zwecke auch der Herzog von Siebenbürgen, Ragoczi, bediente, so erhielt sie den Namen Ragoczi-Pfeife.

Raik, Dieudonné, Priester, Organist und Componist, geboren in Lüttich

in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er kam schon als Knabe nach Antwerpen in die Chorschule, erhielt auch seine wissenschaftliche Ausbildung an diesem Orte, und wurde 1726 daselbst Priester, nachdem er sich inzwischen als talentvoller Organist bekannt gemacht hatte. Wegen Misshelligkeiten nahm er seinen Abschied und ging nach Löwen, wo er 1727 Organist wurde. Nachdem er diese Stelle 1742 mit einer gleichen in Gent vertauscht hatte, berief man ihn nach Antwerpen in seine erste Stellung zurück, nach einer 33jährigen Abwesenheit seines Talents sich erinnernd. Er starb daselbst am 25. Decbr. 1757 als Vicar und Chordirektor. Von seinen Compositionen, die einen guten Stil haben, sind die unten angeführten gedruckt, die übrigen sind im Manuscript in Gent, Löwen und Brüssel verstreut. 1) »*Six suites de clavecin, dediées a MM. la comtesse Rose etc. de Dieudonné Raik*« (Löwen beim Herausgeber; Brüssel, J. C. Rousselet, Graveur); 2) »*Trois sonates pour le clavecin*« (Gent, bei Wanters).

Raillard, L'abbé F., Mitglied des Clerus St. Thomas d'Aquin zu Paris, ist 1804 zu Montormentier geboren. Die Liebe zur Musik war in seiner Familie erblich, denn sein Vater, Grossvater und Urgrossvater waren in der Musik erfahren, ohne sie zu ihrem Beruf erwählt zu haben. Ebenso R., er war Theolog, beschäftigte sich aber eingehend mit dem Studium der Musik des Mittelalters, dessen Resultate er in den folgenden Schriften niedergelegt hat: 1) »*Explication des neumes ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien, avec des tableaux de comparaison et un recueil de chants religieux, extraits d'un manuscrit du onzième siècle*« (Paris, E. Repos, gross 8°); 2) »*Chant grégorien restauré*« (Paris, Perisse frères, 1861, 1 Band gross 8°, 106 S., nebst einer voraufgehenden Erläuterung von 16 Seiten); 3) »*Sur l'emploi du quart de ton, dans le chant grégorien*«; 4) »*Sur les quarts de ton du graduel „Tibi Domini“ 1861*«, beides abgedruckt in der »*Revue archéologique*«; 5) »*Memoire sur la restauration du chant grégorien*« (Paris, Perisse frères, 1862, gross in 8°, 46 Seiten, mit einer Tabelle der Neumen).

Raimondi, Ignazio, talentvoller Violinist, in Italien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren, war ein Schüler Barbella's. Er liess sich gegen 1760 in Amsterdam nieder, richtete dort Concerte ein, und galt für den besten Violinisten. 1777 wurde ein sinfonisches Tongemälde von ihm dort aufgeführt: »Die Abentener des Télemaque«. Später verliess er Amsterdam und scheint sich zuerst nach Paris gewendet zu haben, denn dort wurde 1791 eine *Opera buffa* von ihm: »*La Muette*« aufgeführt. Endlich ging er nach London, wo er sich ebenfalls rühmlich bemerkbar machte. Gedruckt sind von seinen Compositionen: 1) »Vier Violinquartette«, op. 10 (Berlin, bei Hummel); 2) »Drei Trios für Violine, Violoncelle und Bass«, op. 11, Lib. (London); 3) »*Grande bataille*, arrangirt für Clavier, Violine und Violoncelle« (Berlin, Hummel); 4) »Drei Violinconcerte« (ebendaselbst).

Raimondi, Pietro, hochgeschätzter Componist und Lehrer des Contrapunkts, wurde in Rom am 20. Decbr. 1786 geboren. Seine Eltern waren ganz arm, so dass er durch diese niemals die geringste Unterstützung finden konnte. Als er elf Jahre alt war, starb sein Vater und seine Mutter, die sich wieder verheiratete, zog nach Genua und überliess den Knaben der Obhut einer Tante, der Schwester seines Vaters, die in etwas besseren Verhältnissen lebte. Diese nahm sich auch während einer Reihe von Jahren des Knaben liebreich genug an. Sie bestimmte ihn für den geistlichen Stand und liess ihm den geeigneten Unterricht zukommen. Als er jedoch eines Tages erklärte, dass er für den Beruf eines Geistlichen keinen Geschmack empfände, aber fest entschlossen wäre, Musiker zu werden, legte sie ihm auch, wunderbar genug, nicht nur kein Hinderniss in den Weg, sondern brachte ihn ungesäumt nach Neapel, und liess ihn in's Conservatorium la Pieta dei Turchini eintreten. Er blieb hier sechs Jahre und eignete sich während dieser Zeit die gründlichsten Kenntnisse in der Musik an, wie er in der Folge durch seine Compositionen bewies. Indessen

traf es ihn ziemlich hart, als seine Tante ihm die Verlegung ihres Wohnsitzes nach Florenz und die Unmöglichkeit ferner die Pension für ihn zu zahlen ankündigte. Er machte sich zunächst auf nach Rom und zwar zu Fuss, Hülfe bei einem Onkel zu suchen, der dort lebte. Dieser war ausser Stande, dem jungen Musiker hülfreich sein zu können; so wanderte er weiter zur Tante nach Florenz. Aber hier angekommen, verfiel er durch Ueberanstrengung in eine Krankheit. In ein Hospital aufgenommen, fand sich nach einiger Zeit, kraft seiner guten Natur, die Gesundheit wieder. Er hatte auch hier nicht gefunden, was er suchte und rathlos, wie er war, fasste er den Entschluss, seine Mutter aufzusuchen. Auf dem Wege nach Genua, in der schönsten Natur, zog die Hoffnung wieder in sein verzweifeltes Gemüth, und er fasste Muth, an sich und seine Fähigkeiten zu glauben. In Genua angekommen, befand er sich bald in voller Thätigkeit. Seine erste Oper »*Le Bizzarie d'amore*« und die zweite »*La Forza dell' imaginazione ossia il Battuto contento*« und das Monodrama »*Ero e Leandro*« wurde in dieser Stadt 1807 und 1808 aufgeführt. Die nächsten Opern »*La Pergola*«, »*Eloisa Werner*«, 1810 in Florenz und »*Oracolo di Delfo*«, 1811 in Neapel aufgeführt, machten ihm bereits einen Namen. In der komischen Oper jedoch sollte sich sein Talent noch besonders vortheilhaft zeigen. Die ersten Opern dieser Art sind »*Il Fanatico deluso*« und »*La Sposo agitato*«. Als die Beste in diesem Genre wird »*Il Ventaglio*«, 1831 in Neapel zuerst aufgeführt, bezeichnet. Diese Oper, welche als ein reizendes Werk bezeichnet werden kann, ging über alle Bühnen Italiens, und dass die Aufmerksamkeit seiner Zeit auf diesem Componisten nicht mehr haften blieb, liegt jedenfalls in dem Umstande, dass Rossini seine Schwingen zu mächtig entfaltete, um nicht jeden zu verdunkeln. Bis zum Jahre 1823 hatte Raimondi nur für Neapel, Rom und Sicilien geschrieben. Nun rief man ihn nach Mailand, er schrieb hier die Oper »*Le Finte Amazzoni*«, die wenig Erfolg hatte, nichtsdestoweniger aber erhielt er die Stelle des Musikdirektors des königl. Theaters in Mailand, welche er erst 1832 aufgab, als er nach dem glänzenden Erfolge seiner Oper »*Il Ventaglio*« als Professor der Composition ans Conservatorium zu Palermo berufen wurde. Dieser unbestritten unterrichtetste Musiker Italiens war zehn Jahre lang die Zierde dieser Anstalt und bildete eine Reihe vorzüglicher Schüler. 1850 wurde durch den Tod Basilj die Stelle des Kapellmeisters des Vatican der St. Peterskirche frei. Man bot sie Raimondi an, mit dem zur Zeit an solider musikalischer Gelehrsamkeit sich keiner messen konnte, der sie auch annahm. Bis zu dieser Epoche, ohngefähr von 1807 bis 1848 hat dieser unermüdliche Musiker 62 Opern und mehr als 20 zwei- und dreiaktige Ballets geschrieben, ausserdem fünf Oratorien, vier Messen für grosses Orchester, zwei Messen für zwei Chöre *a capella*, ein Requiem mit grossem Orchester, ein anderes Requiem zu acht und sechzehn Stimmen; vier Vespern mit Orchester und Orgel; ein sechzehnstimmiges *Credo*; ein *Libera* für das feierliche Leichenbegängniss der Königin Caroline von Neapel; ein *Te deum* für vier Stimmen; drei *Stabat mater* für zwei, drei und vier Stimmen; drei *Miserere* für vier und acht Stimmen, das eine mit Orchester; drei *Tantum ergo*; zwei Litaneien; mehrere vier- und achtstimmige Psalmen mit Orchester; die sieben Worte am Kreuz, dreistimmig; zwei Sinfonien für grosses Orchester, die zusammen ausgeführt werden können; die 150 Psalme Davids 4-, 5-, 6-, 7- und 8stimmig im Stile Palestrina, eine Sammlung von 15 Bänden ausmachend; vier vierstimmige Fugen, in verschiedenen Tonarten geschrieben, welche aber gleichzeitig als sechzehnstimmige Fuge ausgeführt werden können (dieses grösste musikalische Kunststück ist bei Tiberina in Rom erschienen); sechs vierstimmige Fugen, in verschiedenen Tonarten, gleichzeitig als 24stimmige Fuge auszuführen (ebend. in Rom veröffentlicht); eine aus 16 Chören bestehende 64stimmige Fuge; 16 vierstimmige Fugen; 24 vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmige Fugen. Während seiner Lehrthätigkeit verfasste R. folgende Werke: Eine Sammlung bezifferter Bässe nebst Fugenthemen zum Studium der Begleitung

und der Composition (Mailand bei Ricordi; Rom und Neapel); Zwölf Stücke vom Autor zum Zwecke von Compositionsstudien erdacht (Neapel bei Tramater); eine Sammlung von 90 bezifferten Bässen und drei verschiedenen Bässen und drei verschiedenen Begleitungen für jeden, in zwei Heften (Neapel bei Clausetti). Durch seine Vielseitigkeit und die Massenhaftigkeit seiner Arbeiten muss dieser Componist schon in Erstaunen setzen, und wenn auch die vorgenannten vielstimmigen Compositionen gewöhnlich mehr die Früchte der Combination, wie des Genies sind, so finden sich in denen Raimondi's doch auch brillante Züge von Erfindung, die im Verein mit diesem seltenen Combinationstalent ihn zu einem ausserordentlichen Musiker machen. Die reiche vorgenannte Anzahl von Werken krönte er noch durch ein grosses Oratorium »Joseph« in drei Abtheilungen. Joseph Sapio, ein sicilianischer Poet, hatte den Text dazu abgefasst. 1852 führte R. dies Werk im Théatre Argentina unter Mitwirkung von 400 Musikern und Sängern auf. Wenn auch die Arbeit dieses Werkes besser von wissenschaftlichen Musikern beurtheilt wird, so verschafften ihm doch beim anwesenden Publikum vielfache schöne Nummern und der grosse Eindruck des Ganzen einen ungeahnten Erfolg. Das anwesende Publikum gab seinen Beifall durch Tücherschwenken und laute Zurufungen beredten Ausdruck. Der Greis, der den letzten Theil des Werkes selbst dirigirt hatte, sank in Ohnmacht. Ein Jahr nach diesem Triumphe starb er in Rom am 30. Octbr. 1853. Fétis »*Biogr. univ.*« giebt eine specielle Beschreibung der drei Oratorien: »Potiphar«, »Pharao« und »Jakob« und das namentliche Verzeichniss der 62 Opern.

Rainpruhter, Johann Nepomuk Franz Serafin, Sohn eines Kammermusikers des Erzherzogs von Baiern, der, ein tüchtiger Musiker und Virtuose, ihm in der Musik die erste Unterweisung ertheilte, war am 17. Mai 1752 geboren. Er studirte die Rechte und Philosophie in Ingolstadt, bis er nach Salzburg kam, um ein Schüler Leopold Mozart's zu werden. Seine ersten Compositionsversuche wurden von Michael Haydn öffentlich belobt. Er wurde Chordirektor am Kloster St. Peter in Salzburg, und hat mehrere hundert Werke, als: Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Quartette, Trios, Duos, Serenaden, Messen, Vespern, Litaneien, Sprüche, Cantaten u. s. w. hinterlassen, die aber ohne Ausnahme Manuscript verblieben.

Raison, André, Organist der Abtei Sainte Geneviève zu Paris, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war ein Schüler des Titelouse (s. d.). Gedruckt von seinen Compositionen sind: »*Livre d'orgue contenant cinq messes et une offerte sur le rétablissement du roi*« (Paris, 1688, in fol. obl.). Diese Stücke sind besser als viele der französischen Organisten späterer Zeit.

Raimon von Miraval, Troubadour um 1200, der in seinen Liebesabenteuern wenig glücklich war. Adalasia oder Alazais, die schöne und junge Gattin Bernhards von Boisseson, Herrn von Lombers im Albigensischen, der er zunächst seine Dienste weihte, täuschte ihn, indem sie dem König Peter II. von Aragonien ihre Huld schenkte, und nicht besser erging es ihm mit Ermengarde von Castres, um die er sich von seiner Frau getrennt hatte und deren Untreue ihn fast wahnsinnig machte. Er folgte seinem Schützer Raimund von Toulouse nach Aragon und soll in Lerida gestorben sein. Von seinen Liedern sind 48 erhalten, die mehr kunstvoll, als empfindungs- und inhaltreich sind.

Raimon, Peire von Toulouse, berühmter Troubadour in der Zeit von 1150 bis 1200, führte den Beinamen des Alten; er war bürgerlicher Abkunft, lebte zuerst am Hofe Alfons II. von Aragon und dann bei dem Grafen Raimund I. von Toulouse. Seine Gedichte sind eigenthümlich. Petrarca hat ihn im Anfang seines 46. Sonetts benutzt.

Raj, Pietro. Componist, geboren in der Lombardei 1773, studirte Piano und Orgel unter der Leitung von Privatlehrern, bis er 1793 Zögling des Conservatoriums la Pietà de' Turchini zu Neapel wurde. Hier waren Sala und Piccinni seine Lehrer. Nachdem er seine Studien beendet, ging er nach Lodi

zurück und erhielt dort eine Kapellmeisterstelle. Später wurde er Professor der Composition am Conservatorium. Von seinen Werken können die folgenden genannt werden: Ein Oratorium in zwei Theilen »Christi Tod«, 1807 in Monza zum ersten Male aufgeführt; einige Gelegenheitscompositionen »*Alessandro in Armenia*«, (1808, Rückkehr des Prinzen Eugen), »*L'Italia esultante*« (1811, Geburt des Königs von Rom); mehrere Opern, darunter »*Gli Spensieratì*«, im Theater Re in Mailand 1816 aufgeführt. Einige der genannten Werke, die Cantate »*Onore e Fedeltà*« sind bei Ricordi in Mailand im Stich erschienen. Als Lehrer der Composition verfasste er ein Lehrbuch unter dem Titel: »*Studio Teorico-pratico di contrappunto, compilato pe' suoi allievi*« (Mailand, Ricordi). R. starb in Mailand im April 1857.

Rallentando, *ritartando, rilasci-ando*, anhaltend, nachlassend, verzögernd, eine auf das Tempo bezügliche Vortragsbezeichnung, welche anzeigt, dass dies nach und nach langsamer werden soll. Es ist ein sehr wirksames Mittel des Vortrags, wenn es eben sparsam und am rechten Orte angewandt wird; dann ist es wohl im Stande, einen bedeutsamen Moment in der Entwickelung zum Abschluss zu bringen. Die häufige Anwendung aber ermüdet oder beunruhigt sehr leicht.

Ramai, Giovanni Battista, geschickter Orgelbauer, ein Schüler des berühmten Tronci zu Pistoja. Er baute vorzügliche Orgeln in Montefoscoli, Peccioli, Lajatico, Cortone, Caldana u. a.

Ramazzotti, Domitien, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, machte sich durch die Sammlung: »*Salmi vespertini e Magnificat a cinque voci*« (Venezia, 1567, in 4°) bekannt.

Rambach, August Jakob, wurde im J. 1737 zu Truchitz in der Mark geboren und studirte Theologie. Nachdem er mehrere Jahre als Rector und Nachmittagsprediger in Quedlinburg gewirkt hatte, wurde er zum Hauptprediger an der Marktkirche daselbst befördert und folgte im J. 1800 einem Rufe als Hauptprediger der Michaelskirche in Hamburg. Hier fand er den, für ihn geeigneten und gesegneten Wirkungskreis, vertauschte das Amt zwar später mit dem gleichen an der St. Jakobikirche, erfreute sich aber auch in diesem der Liebe und unbegrenzten Hochachtung der Gemeindemitglieder bis an seinen Tod, welcher ihn im J. 1818 in ein besseres Jenseits abrief. Dass R. als Schriftsteller seine Hauptwirksamkeit auf dem Felde der Theologie fand, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, aber er war nebenbei auch ein grosser Freund und guter Kenner der Musik. Als solcher interessirte er sich natürlich in vornehmster Linie für den Kirchengesang, und seine Sammlung der Luther'schen Lieder ist noch heut von nicht zu unterschätzendem Werthe. Sein hierher gehörendes Hauptwerk führt den Titel: »Ueber Doktor Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat, nebst einem aus den Originalen genommenen Abdrucke sämmtlicher Lieder und Melodien Luthers, wie auch der Vorrede zu seinem Gesangbuche«. Es ist ein für die Geschichte der Kirchenmusik, speciell für die Geschichte des Kirchen- und Choralgesanges höchst wichtiges Werk, wofür dem Doktor der Theologie und Scholarchen ein Ehrenplatz auch in einem musikalischen Lexikon gebührt.

Rambaut III., Graf von Orange, Troubadour aus der kleinen Grafschaft Orange, in einer schönen Gegend auf dem linken Rhoneufer der Provence, ist bekannt durch sein Liebesverhältniss mit der Gräfin Beatrix von Die, Gattin eines Grafen Wilhelm von Poitiers, die, selbst Dichterin, ihn an leidenschaftlicher Gluth übertraf. Er starb 1173. Bemerkenswerth ist ein Gedicht: »Ich weiss nicht«, oder »Namenlos« von ihm genannt, in welchem nach jeder Strophe eine Zwischenrede in Prosa folgt; jedenfalls das erste seiner Art.

Rambaut von Vagneiras, war auf dem Schloss Vagneiras in der Grafschaft Orange geboren, Sohn des armen, verrückten Ritters Peirol, zuerst Hofdichter

Guillems von Baur, dann am Hofe des italienischen Markgrafen Bonifaz II. von Montferrat, der ihm den Ritterschlag ertheilte und ihn zu seinem Waffenbruder machte. Seine Huldigungen galten vor Allen der Schwester des Markgrafen Beatris, der Gattin Heinrichs von Carret und seine Minnelieder gehören zu den besten ihrer Art. Auch Kreuzlieder sind uns von ihm erhalten. Er zog mit seinem Gönner nach Palästina, und fiel mit diesem, der König von Thessalonich geworden war, in einer Schlacht gegen die Bulgaren 1207.

Rambures, Mons. **de,** Grundbesitzer in Vaudricourt bei Abbeville (Somme), erfand 1846 ein neues System der Notenschrift, welchem er den Namen »*Stenographie musicale*« gab, und welche von der Unterrichtsbehörde in Abbeville für den ersten Unterricht genehmigt wurde. In der Picardie verbreitete sich die Anwendung dieser Methode in den Schulen und Gesangvereinen. Eigentlich ist sie keine Stenographie, denn sie vereinfacht kaum die Notenschrift, R. hat zwar versucht, durch Zusammenziehung mehrerer Noten in einer Linie diesem Zweck nahe zu kommen, jedoch da diese die Conturen jeder Note umschreibt, ist zu wenig erspart. Die Basis des Systemes besteht im vertikalen, rechts und links eingebogenen, und horizontalen Linien, durch welche Ungleichheit die verschiedenen Octaven bezeichnet werden. Sein System betreffend, hat R. veröffentlicht: 1) »*Stenographie musicale appliquée à l'enseignement de la musique*« (Abbeville, 1837, in 8°); 2) »*Tableaux lithographies pour les modèles d'écriture de la notation sténographique*« (ibid.); 3) »*Notation musicale, rendue populaire par la sténographie*« (ibid. 1845, in 16, 56 Seiten).

Rameau, Jean Philippe, französischer Componist und Musiktheoretiker, ist am 25. Septbr. 1683 in Dijon geboren. Da es ihm bei der Liebhaberei seiner Eltern für die Musik an musikalischer Anregung und Anleitung nicht fehlte, so konnte sich sein Talent so schnell entwickeln, dass er schon im Alter von sieben Jahren auf dem Clavier gleichsam heimisch war. Trotzdem bestimmte ihn sein Vater für den Richterstand und unterbrach seine musikalischen Studien, um ihn im Jesuiten-Collegium für die Wissenschaften ausbilden zu lassen. Hier zeigte es sich bald, dass R. ausschliesslich zum Musiker geboren sei; seine Ungelehrigkeit und die Heftigkeit seines Charakters machten ihn unfähig, sich der Schulordnung zu unterwerfen, und indem die Musik unablässig seine Gedanken beschäftigte, konnte er aus dem wissenschaftlichen Unterricht nur geringen Nutzen ziehen. Dagegen wurde er nicht müde, seine und seiner Mitschüler Bücher und Schreibhefte mit Compositionsversuchen zu bekritzeln, bis man schliesslich die Hoffnung aufgeben musste, ihn zu bessern und er den Eltern zurückgegeben wurde. Nun konnte er sich seinen musikalischen Neigungen ohne Zwang hingeben; obwohl nur bis zur Quarta gelangt, las er hinfort kein Buch mehr, mit Ausnahme musikalischer Abhandlungen. Zum Unglück bot ihm seine Vaterstadt keine Gelegenheit, seine Compositionsstudien unter Leitung eines tüchtigen Meisters zu vervollständigen, und die dadurch gelassene Lücke in seiner Ausbildung hat auf seine ganze spätere Laufbahn einen nachtheiligen Einfluss geübt; dagegen fehlte es ihm in Dijon nicht an geeigneten Vorbildern, um seinem Eifer im Studium des Clavier-, Orgel- und Violinspiels Nahrung zu geben.

Ein Liebesverhältniss zu einer jungen Wittwe lenkte um diese Zeit R.'s Aufmerksamkeit von der Musik ab; zwar brachte ihm der Umgang mit der Geliebten den Vortheil, dass ihm der Mangel einer wissenschaftlichen Erziehung zum Bewusstsein kam, und er die nöthigen Anstrengungen machte, sich mindestens eine genügende Kenntniss seiner Muttersprache anzueignen; doch hielt sein Vater es für gerathen, um den nachtheiligen Folgen einer zu frühen Verbindung vorzubeugen, ihn nach Italien zu schicken, in der Erwartung, dass dort seine Theilnahme für seinen musikalischen Beruf neu belebt werde. So kam R. im J. 1701 nach Mailand, in einem Alter, welches ihn wohl befähigt hätte, die künstlerischen Leistungen der Italiener zu würdigen, wäre nicht die Gewöhnung an die französische Opernmusik ihm dabei hinderlich gewesen, so dass

er in seiner Einseitigkeit den Opern eines Alessandro Scarlatti, der Kirchenmusik eines Lotti und Caldara nur wenig Geschmack abgewinnen konnte. Auch fühlte er sich nicht geneigt, durch längeren Aufenthalt in der Fremde seine künstlerischen Anschauungen zu erweitern, sondern zog es vor, sich nach kurzer Zeit bei einer ambulanten Operngesellschaft als Violinist engagiren zu lassen und mit derselben die Städte des südlichen Frankreich, Marseille, Lyon, Nimes, Albi zu besuchen. In diesen und anderen Städten liess er sich auch mit Erfolg als Organist hören, wiewohl seine Bildung auch in diesem Zweige der Musik eine so mangelhafte war, dass er, wie er selbst später berichtete, erst jetzt, und zwar in Montpellier, durch einen Musiker Namens Lacroix mit den Elementen der Harmonielehre bekannt wurde.*)

Nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren wieder in seiner Vaterstadt angelangt, hatte R. nur den einen Gedanken, seinen Wanderstab alsbald weiter zu setzen und in der Hauptstadt Frankreichs eine musikalische Stellung zu erringen. Eine ihm in Dijon angebotene Organistenstelle schlug er aus und langte 1717 in Paris an, zwar reich an Erfahrungen, jedoch völlig unbekannt und ohne das Geringste geschaffen zu haben, wiewohl er schon das vierunddreissigste Lebensjahr erreicht hatte. Zunächst fand er einen Beschützer an dem Organisten der Franziskanerkirche, Marchand, damals der angesehenste Clavierspieler Frankreichs, bei dessen Vorträgen die Kirche stets von Musikfreunden überfüllt war. Dieser nahm ihn als Schüler an und liess sich in der Folge auch gelegentlich durch ihn beim Kirchendienst vertreten. Doch scheint das Verhältniss R.'s zu seinem Meister bald gelockert zu sein; denn als er, um in Paris festen Fuss zu fassen, sich um die Organistenstelle an der Paulskirche bewarb, gab Marchand, dem die Entscheidung übertragen war, seine Stimme dem verhältnissmässig unbedeutenden Mitbewerber R.'s Daquin. Damit war der Pariser Wirksamkeit unseres Künstlers vorläufig ein Ziel gesetzt, denn der Mangel an Existenzmitteln nöthigte ihn, den Organistenposten an der Kirche St. Etienne in Lille anzunehmen. Diesen aber konnte er schon nach kurzer Zeit mit einem besseren in Clermont in der Auvergne vertauschen, den bis dahin sein Bruder**) eingenommen hatte, und hier, in der Einsamkeit eines vom Verkehr mit der grossen Welt abgeschlossenen Gebirgländchens, fand er diejenige Ruhe, welche ihm nöthig war, um seine Künstlernatur zur völligen Reife kommen zu lassen. Schon seit Jahren durch die Schriften eines Zarlino, Mersenne, Descartes zur theoretischen Speculation angeregt, legte er hier den Grund zu seinem, später noch zu erwähnenden Harmoniesystem, dem ersten, welches überhaupt versucht wurde. Aber auch seinem Compositionstalent war die Ruhe des kleinstädtischen Stilllebens günstig; während der vier Jahre seines Aufenthaltes in Clermont entstand eine grosse Zahl von Motetten, Cantaten und Clavierstücken, bemerkenswerth durch Originalität der Erfindung und Neuheit des Stils. Nach Ablauf dieser Zeit aber fühlte sich R. wiederum gedrungen, mit seinen musikalischen Leistungen vor das grosse Publikum zu treten. Paris allein konnte ihm die Möglichkeit dazu gewähren und so musste er jedes Mittel ergreifen, die Verbindlichkeiten, welche ihn noch für mehrere Jahre an Clermont fesselten, zu lösen, schliesslich, da seine Bitten um Entlassung vergebens waren, sogar zu einer List seine Zuflucht nehmen: er liess seiner Phantasie auf der Orgel während des Gottesdienstes dermaassen die Zügel schiessen und beleidigte die Ohren der Andächtigen durch gewagte und fremdartige Tonverbindungen so sehr, dass die Geistlichkeit seiner Kirche selbst wünschen musste, sich seiner zu entledigen und ihm nun die Freiheit schenkte.

So kam R. 1721 zum zweiten Male nach Paris, um im Wettkampfe mit

*) Dieser lehrte ihn die sogenannte „Règle de l'octave" (s. d.).

**) Claude R. wurde Organist an der Abtei Saint Bénigne und an der Kathedrale in Dijon und starb hier im J. 1761. Auch eine Schwester R.'s hat sich musikalisch bethätigt; sie lebte als Clavierlehrerin in Dijon und starb daselbst 1762.

den dort vereinten Grössen der Kunst und Wissenschaft seine Kräfte zu erproben. Zunächst veröffentlichte er (1722) seine »Abhandlung über die Harmonie«, welche zwar bei der musikalischen Welt nur geringes Verständniss fand, jedoch in Folge des Eifers, mit welchem die dort ausgesprochenen Grundsätze von der Kritik bekämpft wurden, die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihren Autor lenkte. Die Herausgabe einiger Cantaten und Claviersonaten machte ihn in weiteren Kreisen bekannt und verschaffte ihm begabte Schüler, die bald zu seinen Verehrern wurden; daneben erhielt er die Organistenstelle an der Kirche St. Croix de la Bretonnerie. Seinem Drang zur dramatischen Composition folgend, schrieb er um eben diese Zeit eine Anzahl von Gesang- und Tanzstücken für die, von Piron für das Singspieltheater der »*Foire St. Germain*« — aus welchem sich in der Folge die *Opéra comique* entwickelte — verfassten Comödien. Ein zweites theoretisches Werk von Bedeutung liess R. 1726 unter dem Titel »*Nouveau système de musique théorique*« erscheinen und dieses, nebst dem vorher erwähnten »*Traité de l'harmonie*« und der 1732 veröffentlichten »*Dissertation de la différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*« befestigten seinen Ruf als Musikgelehrter. Diese Erfolge aber genügten ihm so wenig, wie die allseitige Anerkennung seiner Leistungen als Orgelspieler und die Beliebtheit, welche sich seine Instrumentalcompositionen inzwischen erworben hatten. Der Gedanke liess ihm keine Ruhe, dass er sein fünfzigstes Lebensjahr erreicht habe, ohne für die grosse Oper thätig gewesen zu sein, wie dies doch so vielen mittelmässigen Componisten zu seiner Zeit gelungen war. Glücklicherweise hatte er einen Beschützer in dem reichen Generalpächter La Popelinière gefunden, dessen Gattin er im Clavierspiel unterrichtete. Dieser hielt sich selbst ein Orchester, und veranstaltete sowohl in seinem Hotel in Paris, wie in seinem Landhaus in der Vorstadt Passy Concerte, an denen die Geistes-Notabilitäten der Hauptstadt lebhaften Antheil nahmen, unter ihnen Voltaire, den La Popelinière zu überreden wusste, seinem Schützling einen Operntext »Samson« zur Composition zu überlassen. Die in kurzer Zeit von R. dazu geschriebene Musik wurde in einem jener Concerte probirt und gefiel allgemein, doch verweigerte der Direktor der Grossen Oper, Thuret, die Annahme des Werkes seines biblischen Inhalts wegen. R., der seine Mühe verloren glaubte — erst achtzehn Jahre später nahm er Gelegenheit, die Musik zum »Samson« in seiner Oper »Zoroaster« zu verwenden — schien geneigt, seinen Plänen auf die Grosse Oper gänzlich zu entsagen, doch nicht so leicht liess sich La Popelinière entmuthigen. Dieser verschaffte ihm einen neuen Text »*Hippolyte et Aricie*« vom Abbé Pellegrin, dem er sogar für seine Arbeit 500 Livres garantirte, für den Fall, dass sie mit R.'s Musik keinen Erfolg haben sollte. Als wenig später der erste Akt im Hause des Generalpächters versucht wurde, befriedigte jedoch die Musik so allgemein, dass der Abbé, dessen Passion für die Oper in dem Epigramm:

„Il dinait de l'autel et soupait du théâtre"

gekennzeichnet ist, jene Schuldverschreibung zerriss und erklärte, eine solche Musik mache jede Vorsichtsmaassregel überflüssig. Dennoch entsprach der Erfolg der ersten Aufführung von »*Hippolyte et Aricie*« (1. Octbr. 1732) nicht den Erwartungen der Freunde R.'s. Die Verehrer des Lulli verdammten die Musik als gesucht und unmelodiös, und allerdings folgte sie dem Stilprincip der Grossen Oper nicht mit der gleichen Strenge, wie die des Letztgenannten. Dagegen zeigte R.'s Harmonie ungleich grössere Kraft, seine Modulationen erschienen mannichfaltiger, seine Chöre energischer und effektvoller, seine Instrumentirung endlich reicher an Klangwirkungen im Ganzen, wie im Einzelnen. Mit einem Worte, die neue Oper kündigte eine geniale Kraft an, wie sie keiner der bisherigen Nachfolger Lulli's gezeigt, und seit einem halben Jahrhundert hatte die französische Grosse Oper nichts producirt, was in gleichem Maasse den Stempel der Neuheit getragen hätte, wie diese Musik. Unter solchen Um-

ständen ist es erklärlich, dass die Oper bei ihrem ersten Erscheinen heftige Opposition hervorrief und nur mit Mühe zu Ende gespielt werden konnte. Man warf dem Componisten vor, er habe die natürliche Schönheit der Musik durch harmonische Spekulation zu ersetzen gesucht, und die bei solcher Veranlassung üblichen Vorwürfe gipfelten in einem gegen ihn gerichteten Spottgedicht:

„Si le difficile est le beau
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!"

— welches Fétis mit Recht eine Albernheit nennt, »denn das Schöne ist nicht mit der einfachen Natur identisch, welche letztere überhaupt mit der Musik nichts zu thun hat. Das Schöne in der Kunst ist die Schöpfung des Genius und steht gewissermaassen im Gegensatze zur Natur.«

Die abweichende Haltung des Publikums gegenüber der Oper »*Hippolyte et Aricie*« hatte zur Folge, dass R. abermals für eine Zeit lang irre wurde an seinem Beruf als dramatischer Componist; doch hatte sich inzwischen die Zahl seiner Verehrer derart verstärkt, dass er ihrem Andrängen, einen neuen Versuch zu wagen, nicht lange widerstehen konnte. Und obwohl sein nächstes Werk »*Les Indes galantes*« (Ballet-Oper 1735) wie jede seiner weiteren Opern bei ihrem Erscheinen heftig bestritten wurde,*) so sah er sich doch in wenigen Jahren zum Range des ersten Operncomponisten in Frankreich erhoben, besonders in Folge der Oper »Castor und Pollux« (1737), die mit Recht als sein Meisterwerk gelten darf und sich sogar noch mehrere Jahre hindurch neben den Opern Gluck's auf dem Repertoire der Grossen Oper erhalten konnte. Dass Rameau im Zeitraum von 1733 — 1760 zweiundzwanzig grosse Werke für die Pariser Oper schreiben konnte, — seine letzte Oper »*Les Paladins*« brachte er im Alter von siebenundsiebzig Jahren zur Aufführung — ist ein glänzendes Zeugniss für seine Erfindungsgabe und seine Arbeitskraft, welche weder sein Alter noch die unausgesetzte Nebenbeschäftigung mit musiktheoretischen Problemen vermindern konnten. Während der dreissig letzten Jahre seines Lebens wurde er durch die, vom musikalischen Europa anerkannte Autorität seines Namens und die zum Theil über Frankreichs Grenzen sich erstreckende Popularität seiner Werke reichlich für die Mühsal entschädigt, welche er im Anfang seiner Laufbahn zu überwinden gehabt hatte.

Das Honorar für seinen Unterricht und für seine Compositionen genügte neben dem Gehalt, welches er als Organist und als »Cabinets-Componist« des Königs bezog, um ihm eine sorgenfreie Lage zu verschaffen, die er durch strenge Sparsamkeit noch zu verbessern wusste. Diese Sparsamkeit ging so weit, dass er, wie Grimm erzählt, den ihm vom König angebotenen Michaelsorden, sowie den dazu gehörigen Adelstitel ausschlug, um die mit der Registrirung des letzteren Titels verbundene Geldausgabe zu vermeiden. Derselbe Schriftsteller schildert seinen Charakter als hart, abstossend und für zartere Empfindungen unzugänglich. Auch Diderot, der als Herausgeber der »Encyclopädie« in literarischer Fehde mit ihm lebte, entwirft ein keineswegs schmeichelhaftes Charakterbild des Componisten in seinem Dialog »Rameau's Neffe« (übersetzt von Goethe). »Thut er jemandem Gutes,« so heisst es dort, »so weiss er gewiss nichts davon. Er ist ein Philosoph in seiner Art, er denkt nur an sich, und die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgsnagel. Seine Tochter und Frau können sterben,

*) Der Baron Grimm bemerkt darüber in seiner „*Correspondance littéraire*": „Alle Opern Rameau's erregten anfangs Missfallen, und wenn sie bei näherer Bekanntschaft den Beifall des Publikums fanden, so galten seine Anhänger doch nichtsdestoweniger für Ketzer und beinahe für schlechte Bürger. Als später die Italienische Musik in Frankreich Fuss fasste, gingen die erbittertsten Gegner Rameau's von ihrer Abneigung zur blinden Bewunderung über und setzten, nachdem Lulli's Ruhm nicht länger aufrecht zu erhalten war, unter Rameau's Fahne den Kampf gegen die Italienische Partei fort."

wenn sie wollen, nur dass ja die Glocken im Kirchsprengel, mit denen man ihnen zu Grabe läutet, hübsch die Duodecime und Septdecime nachklingen,*) so ist alles recht.« Seine äussere Erscheinung wirkte allerdings nicht einnehmend; sehr gross gewachsen und unglaublich mager, war er doch von einer unverwüstlichen Gesundheit, die ihm, unterstützt durch seine regelmässige Lebensweise, erlaubte, bis zu seinen letzten Lebenstagen geistig thätig zu sein. Auf seinen Spaziergängen vermied er sorgfältig jede Gesellschaft, wie er denn überhaupt im Verkehr, selbst mit der eigenen Familie ein fast absolutes Schweigen beobachtete; man glaubte ihn bei solchen Gelegenheiten ganz und gar von seinen musikalischen Ideen beherrscht; dies war indessen nicht der Fall; sein Geist befand sich vielmehr, wie er einmal seinem Freunde Chabanon mitgetheilt hat, in einem Zustande des Halbschlafes, der ihm im Hinblick auf neue Anstrengungen zur Kräftigung nöthig war.

Wenn er wenig von sich sprach und seine Lobredner in Folge dessen seine Bescheidenheit gerühmt haben, so ist dagegen zu bemerken, dass er bei Gelegenheit der, gegen seine theoretischen Entdeckungen gerichteten literarischen Angriffe eine grosse Schlagfertigkeit im Antworten bewies, keinen Widerspruch duldete und seine Gegner mit grösster Rücksichtslosigkeit abfertigte. Was aber seinen persönlichen Egoismus betrifft, so sind die Thatsachen, dass er eine kranke Schwester jahrelang unterstützte, dass er den Componisten Douvergne und dem Organisten Balbâtre wichtige pecuniäre Dienste geleistet hat, wohl geeignet, die oben citirten Vorwürfe eines Grimm und Diderot zu entkräften. Von einer Verurtheilung seitens des grossen Publikums, wie solche seinem Vorgänger Lulli als Mensch nicht erspart bleiben konnte, erfahren wir durch die Biographen Rameau's kein Wort; wohl aber, dass ihm schon bei Lebzeiten die Beweise grösster Hochachtung entgegengebracht wurden. Mehrere Akademien öffneten ihm ihre Pforten, ohne dass er diese Ehre gesucht hätte; der Magistrat von Dijon ertheilte ihm das Recht, für sich und seine Familie für immer von städtischen Abgaben befreit zu sein. Bei seinem Tode (12. September 1764) wurden ihm zu Ehren in der Kirche St. Eustache grossartige Trauerfeierlichkeiten veranstaltet; auf Veranlassung des Direktoriums der Grossen Oper fand in der Kirche des Oratoriums eine Todtenfeier statt, an welcher fast sämmtliche Musiker von Paris Theil nahmen, und noch eine Reihe von Jahren nachher wurde in derselben Kirche der Jahrestag seines Todes feierlich begangen.

Rameau's Verdienste um die Ausbildung der Harmonielehre sind in Kürze die folgenden: während seine Vorgänger auf diesem Gebiete wohl Regeln für die Verbindung der Akkorde aufgestellt, nicht aber nach dem Ursprung der letzteren geforscht hatten, gelang es ihm, jenen Ursprung zu ergründen. Sein System basirt auf dem Mitklingen der Töne eines gegebenen Grundtones (auf dessen Obertönen), durch deren Versetzung um eine Octave tiefer (bei der Quinte) und um zwei Octaven tiefer (bei der Terz) er den Dur-Dreiklang erhält, welchen er *Accord parfait* nennt. Aehnliche natürliche Ursachen leiten ihn zur Auffindung des Moll-Dreiklanges *(Accord parfait mineur)*; dieser bildet sich aus drei Tönen, welche einen gemeinsamen Oberton haben, z. B. die Töne *A, C, E*, denen das *E* als Duodecime, als Septdecime und als Octave gemeinsam ist. Indem R. diesen zwei Akkorden weitere Terzen hinzufügt, erhält er den Septimen- und Nonenakkord; diejenigen Akkorde aber, in welchen die Quarte oder die Sexte die charakterisirenden Intervalle sind, gewinnt er durch die Umkehrung des Dreiklangs. Diese Art, Akkorde zu bilden, zwang nun allerdings R., wie Fétis richtig bemerkt, von ihrer tonalen Verwandtschaft abzusehen; seine Akkorde standen da, ohne irgend welche Beziehung zu einander, so dass die von den älteren Theoretikern aufgestellten Regeln für die Verbindung der Akkorde für ihn nicht mehr brauchbar waren. Als praktischer Musiker aber

*) Eine Anspielung auf das, von R. seinem System zu Grunde gelegte Mitklingen der Obertöne beim Vibriren eines tönenden Gegenstandes.

fühlte er das Bedürfniss, andere Regeln an ihre Stelle treten zu lassen, und dies führte ihn zu seiner Theorie des Fundamentalbasses, eines nicht wirklich vorhandenen, sondern zur Harmonie hinzugedachten Basses *(basse sous entendue)*, welcher den Zweck hat, der verschiedenen Geltung der Töne eines Akkordes theoretische Anerkennung zu verschaffen. So erklärt R. (wie auch der Mathematiker d'Alembert, welcher später seine Arbeiten commentirte) den Uebergang von *C* zu *D* durch ein, vom Sänger hinzugedachtes *G*. Die fundamentale Lage des Septimenakkordes auf der Secunde der Durtonleiter wäre nach dieser Theorie die Quint-Sexten-Lage, in welcher auch der Akkord *D, F, A, C* in der Cadenz der *C*-dur-Tonart zu erscheinen pflegt.*)

Rameau's Regeln für den Gebrauch des Fundamentalbasses sind durchaus willkürlich, und obwohl die von ihm empfohlene kettenweise Verbindung der Akkorde, welche den älteren Italienern unbekannt gewesen war, einen wesentlichen Fortschritt im Gebrauche der Harmonie mit sich führte, so sind doch jene Regeln zur Erlernung einer correkten Schreibweise durchaus ungenügend. »Ein neuerer Componist,« bemerkt Helmholtz,**) »wird sich allerdings meist zugleich den Fundamentalbass zu einer Melodie denken, die er erfindet. Aber Musiker, welche noch nie harmonische Musik gehört haben und keine solche zu setzen verstehen, wie sollen die es können? Es ist hier offenbar dem, allerdings unbewusst, viele Beziehungen herausfühlenden Künstlergeist zu viel zugemuthet, wenn man behauptet, er solle Beziehungen der Töne beachten, die er nie oder wenigstens nur selten mit leiblichem Ohre vernommen hatte; und die erst eine ferne Nachwelt herauszufinden und zu benutzen bestimmt war.« Ausser den eingangs erwähnten Schriften, deren Hauptinhalt, der terzenweise Aufbau und die Umkehrung der Akkorde, noch bis heute die Grundlage der Harmonielehre geblieben ist, veröffentlichte R. noch eine Reihe weiterer theoretischer Arbeiten (im Ganzen zweiundzwanzig), unter ihnen die »*Génération harmonique*« (1737), in welcher er die Eintheilung der Octave in zwölf gleiche Theile empfiehlt, und somit die Einführung der gleichschwebenden Temperatur, welche sich übrigens schon 1722 in J. S. Bach's »wohltemperirtem Clavier« praktisch bewährt hatte, nun auch theoretisch rechtfertigt.

Schliesslich sei noch Rousseau's Urtheil über R. erwähnt,***) wiewohl dasselbe die bekannte, aus dem gewaltsamen Drang nach Wiedereinführung natürlicher Zustände entsprungene Einseitigkeit dieses Schriftstellers an mehr als einer Stelle verräth. »Die theoretischen Werke Rameau's haben das sonderbare Schicksal, dass sie ein grosses Glück machten, ohne dass man sie gelesen hatte, und man wird sie jetzt noch viel weniger lesen, seitdem Herr d'Alembert sich die Mühe gegeben, die Lehre dieses Verfassers im Auszuge mitzutheilen. Gewiss werden die Originale dadurch vernichtet werden, und wir werden uns dergestalt entschädigt finden, dass wir sie keineswegs vermissen. Diese verschiedenen Werke enthalten nichts neues, noch nützliches, als das Princip des Grundbasses; aber es ist kein kleines Verdienst, einen Grundsatz, wär' er auch willkürlich, in einer Kunst festzusetzen, die sich dazu kaum zu bequemen schien, und die Regeln dergestalt erleichtert zu haben, dass man das Studium der Composition, wozu man sonst zwanzig Jahre brauchte, gegenwärtig in einigen Monaten vollbringen kann. .... Was die Opern des Herrn Rameau betrifft, so hat man ihnen zuerst zu danken, dass sie das lyrische Theater über die gemeinen Bretter erhuben. Er hat kühn den Zirkel der sehr kleinen Musik durchbrochen, innerhalb dessen unsre kleinen Musiker sich, seit dem Tode des grossen Lulli, immer herumtrieben, dass, wenn man auch ungerecht genug sein wollte, Herrn Rameau ausserordentliche Talente abzusprechen, man doch gestehen müsste, dass er ihnen einigermaassen die Laufbahn eröffnet, dass er

*) Vgl. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen". Dritte Ausgabe, p. 536.
**) A. a. O. p. 402.
***) Uebersetzt von Goethe in Diderot's Dialog „Rameau's Neffe".

künftige Musiker in den Stand gesetzt, die ihrigen ungestraft zu entwickeln, welches fürwahr kein geringes Unternehmen ist. Er hat die Dornen gefühlt, seine Nachfolger pflücken die Rosen. .... Er ist der erste, der Symphonien und reiche Begleitung gemacht hat: aber er ist darin zu weit gegangen. Er machte die Begleitungen so confus, so überladen, dass einem der Kopf springen möchte bei dem unendlichen Gelärme der verschiedenen Instrumente während der Aufführung seiner Opern, die man mit Vergnügen hören würde, wenn sie die Ohren weniger betäubten. Daher kommt es, dass das Orchester, weil es immer im Spiel ist, nicht ergreift, nicht trifft und fast immer seine Wirkung verfehlt .... Um die Gesammtwirkung seiner Opern zu kennzeichnen, so meine ich, Niemand hat besser die Kunst der Kontraste verstanden; aber zu gleicher Zeit hat er seinen Opern jene glückliche und so sehr gewünschte Einheit nicht zu geben gewusst, und er konnte nicht dazu gelangen, ein gutes Werk aus vielen guten, wohl arrangirten Stücken zusammenzusetzen.« Eine eingehende Würdigung der Verdienste Rameau's um die französische Oper mit zahlreichen Proben bringt Reissmann's »Allgemeine Musikgeschichte«, Bd. III p. 17—31.

Ramerin oder Ramerino, Jacques, ein Florentiner von Geburt, lebte im 17. Jahrhundert. Sein Zeitgenosse und Landsmann bezeichnet ihn in seiner, in französischer Sprache abgefassten Schrift: »*Traité de la matière des tons*« (Seite 111 des Original-Manuscripts auf der kaiserl. Bibliothek zu Paris) als den Erfinder des transponirbaren Claviers.

Ramis oder Ramos de Pareja, auch Pereja, Bartolomeo, bedeutender Theoretiker und Professor der Musik zu Salamanka, später Bologna, wurde zu Baeza in Andalusien 1440 geboren. Während seiner Lehrthätigkeit in Salamanka liess er eine musikwissenschaftliche Abhandlung in spanischer Sprache drucken, von welcher aber kein Exemplar bekannt ist. Nachdem er sein Vaterland verlassen, um nach Italien zu gehen, finden wir ihn in Bologna wieder, wo er 1482 bereits Schüler gebildet hatte, unter welchen sich auch J. Spataro befand. Für die Richtigkeit dieser Annahme giebt sein unten angeführtes Buch die Belege. Aus demselben erfahren wir ferner, dass sein Lehrer ein Musiker Namens Jean de Monte, Zeitgenosse von Busnois und Okeghem, war. Die hierauf bezügliche Stelle ist von Aaron im 38. Capitel des ersten Buches seiner »*Toscanello in musica*« abgedruckt. Das Todesjahr von R. ist nicht bekannt geworden, man hat jedoch Grund anzunehmen, dass er 1521 noch lebte. R. liess seine zu Bologna öffentlich gehaltenen Lectionen drucken und veröffentlichte sie unter dem Titel: »*De Musica Tractatus sive musica practica Bononia dum eam ibid. publice legeret, impressa XI.*« (Maij, 1482, in 4°). Gleich nach dem Erscheinen wurde dies Buch vom Autor wieder zurückgezogen, und ersetzt durch Exemplare, auf deren Deckel sich die Worte »*Editio altera aliquant, muteta. Bononia die 5. Junii* 1482« befanden. Zwei Exemplare, je eins dieser beiden Ausgaben, die sich im Besitz des P. Martini befanden, gehören zur Zeit der Bibliothek des städtischen Lycäums von Bologna an. Das Exemplar der ersten Ausgabe, wahrscheinlich das einzige, welches existirt, ist mit handschriftlichen Anmerkungen eines Unbekannten und des Hercule Bottigari versehen. Exemplare des zweiten Abzugs sind ebenfalls sehr selten. Die Abhandlung von R. ist in beiden Abzügen ohne Titel. Auf der ersten Seite steht *Prologus* und beginnt mit den Worten: »*Boetii musices disciplina quinque voluminibus comprehensa etc.*« Die Veränderungen im zweiten Abdruck sind nicht bedeutend. Auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich ein kostbares Manuscript, aus der Poelchau'schen Sammlung stammend, welches eine Abhandlung über Musik enthält, die dem R. zugeschrieben wird, es scheint augenscheinlich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts herzurühren und hat mehrere charakteristische Anzeichen eines Originalmanuscripts. Der Autor sagt am Anfang des Werkes: »*Hunc nostrum librum musicae in duos partiales libros dividimus; primus de modis musicis sensualiter deprehensis; secundus rationis investigationem docebit. Primus*

liber: *De parte judiciali musicae quo ad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita*«. Es ist nicht unmöglich, dass dies Manuscript die lateinische Uebersetzung des in Salamanka veröffentlichten Schriftstücks ist.

Ramler, Karl Wilhelm, ist eigentlich nicht Musiker, sondern Dichter, aber als Verfasser einer Anzahl von Cantatentexten, unter denen der von Graun componirte »Tod Jesu« obenan steht und weltberühmt geworden ist, gebührt ihm auch hier eine Stelle. R. wurde am 25. Febr. 1725 zu Colberg geboren, im Stettiner und später im Halle'schen Waisenhause erzogen und lernte mit solchem Eifer, dass er mit dem 17. Lebensjahre die Hochschule zu Halle beziehen konnte. Seine Liebe zur Dichtkunst hatte bis dahin eher Tadel als Aufmunterung erfahren, nun aber konnte er sich ihrer ganz hingeben und er widmete dem Studium der alten und neueren Dichter seine ganze Zeit. Im J. 1745 kam er nach Berlin, wo er allerdings genöthigt wurde, ein Brotstudium zu ergreifen. Er wählte als solches die Medicin, jedoch ohne Beruf und Neigung. Da wurde er mit Gleim bekannt, und dieser brachte ihn, um ihn von der verhassten Medicin zu retten, als Hauslehrer bei seiner Schwester unter, in welcher Stellung R. zwei Jahre verblieb. Hierauf kehrte er nach Berlin zurück und wurde ein Jahr später Lehrer der Logik und der schönen Wissenschaften an der Kadettenschule. Diese Stellung gewährte ihm nur kärglichen Unterhalt, und er hatte sich auch keiner Verbesserung zu erfreuen, so lange Friedrich der Grosse lebte. Denn seltsamerweise war R. dem grossen Könige ganz unbekannt, obgleich er ihn mehrmals in noch jetzt nicht werthlosen Gedichten besungen hatte. Erst Friedrich Wilhelm II. erkannte seine Bedeutung an, denn R. war unstreitig, wie Gleim, ein Mittelpunkt der literarischen Bestrebungen seiner Zeit, nur in noch hervorragenderem und jedenfalls weit einflussreicherem Maasse als jener. Der König setzte ihm eine Pension von 800 Thlrn. aus, und als R., der schon vorher den Titel Professor erhalten hatte, 1790 seine Stelle an der Kadettenschule niederlegte, ernannte er ihn zum Mitdirektor des Nationaltheaters. Von 1793 ab führte R. die Direktion dieses Instituts allein, aber nur drei Jahre lang, denn 1796 musste er sein Amt wegen zunehmender Alterschwäche niederlegen und starb am 11. April 1798 als 73jähriger Greis.

Ramler's Vorzug als Dichter besteht in dem vollendeten Aufbau seiner Gedichte, in der verständigen Anordnung der Gedanken und in der stets abgerundeten, kunstvollen Darstellung des Einzelnen. Das Dichten war ihm keine leichte Sache, und obwohl ihm Mehrere, auch unter seinen Zeitgenossen, gerade deshalb sogar das Talent haben absprechen wollen, so ist er doch trotz des Ueberwiegens der äusseren Form kein blosser Verskünstler. Das erkannte sogar Goethe an, denn er sagt von ihm: »seine Gedichte sind sämmtlich gehaltvoll, beschäftigen uns mit grossen, herzerhebenden Gegenständen und behaupten schon dadurch einen unzerstörlichen Werth«. Diese Verskunst, in der besonders Horaz sein Vorbild war, machte ihn wieder zum Vorbilde einer ganzen Reihe jüngerer Dichter. Dies sein Beispiel und mehr noch seine kritische Thätigkeit bildete in Vielen das Gefühl für correkte und geschmackvolle Darstellung aus. Er besass einen fast merkwürdigen Sinn für poetische Feinheit und glatten Fluss und wurde von vielen Dichtern mit der Durchsicht resp. Feilung ihrer Arbeiten betraut und meist unterwarfen sie sich willig seinem Urtheile und seiner bessernden Hand. Für diese Thätigkeit bildete sich in ihm eine förmliche Leidenschaft aus, so dass er nicht nur in Anthologien die Gedichte anderer verbesserte, sondern z. B. sogar Lichtwer's Fabeln ohne dessen Zustimmung und Wissen verbessert herausgab, Gessner's Idyllen poetisch bearbeitete u. dergl. Aber ein wie feines Gefühl, einen wie ausgebildeten Geschmack er in solchen Dingen besass, geht am besten daraus hervor, dass ihm sogar ein Lessing seine Dichtungen zur Beurtheilung resp. Verbesserung vorlegte und die letzteren gern annahm, was sogar noch mit »Nathan dem Weisen« geschah, wie aus Lessing's Briefen an R. hervorgeht. Es ist Thatsache, dass

Lessing seine Epigramme so herausgab, wie sie von R. gefeilt und geändert worden waren, ohne dass er sie noch einmal speciell prüfte. Das vornehme Achselzucken, das man in Literaturgeschichten wohl über den merkwürdigen Mann liest, ist daher so ungerechtfertigt als möglich, jedenfalls hat er für die Literaturbewegung seiner Zeit eine grosse Bedeutung gehabt, die nicht unterschätzt werden darf. Von seinen Cantaten »Jno«, »Pygmalion«, »Tod Jesu« u. A. hat sich nur die letztere in Graun's Composition bis auf den heutigen Tag erhalten und wird noch jetzt regelmässig in der Charwoche verschiedentlich aufgeführt. Was nun Ramler's anderweite Dichtungen betrifft, so werden seine Oden von Kennern ganz besonders gelobt, und mit Recht, denn die Wendungen und Bilder darin zeugen von einer ungewöhnlichen dichterischen Kraft. Doch kann uns hier weder die Aufzählung dieser Werke, noch eine Charakteristik derselben beschäftigen, als Dichter mustergültiger Cantatentexte wird er auch der musikalischen Welt unvergesslich bleiben.

Ramoneda, Ignazio, spanischer Mönch, Musikdirektor des Klosters St. Laurent im Escurial bei Madrid, hat 1778 eine Abhandlung über den Kirchengesang veröffentlicht unter dem Titel: »*Arte de Canto-llano en compendio breve, y metodo muy facil para que los particulares, qui deben saperlo, ad quiron con brevidad y poco trabajo la intelligencia, y destreza conveniente*« (Madrid, P. Masin, 1778, in 4°. 216 S.)

Ramoux (l'Abbé), Gilles Joseph Evrard, geboren zu Liège am 21. Januar 1750, machte seine Studien im Jesuitencollegium und trat dann in den Orden ein; nach Aufhebung desselben durch Papst Clemens XIV. wurde er Professor der Rhetorik und nahm dann eine Pfarre in Glons bei Liège an. Er starb am 8. Jan. 1826. Man betrachtet ihn als den Autor der Worte und des Gesanges des volksthümlich gewordenen Liedes »*Valeureux Liègois.*«

Rampini, Giacomo, Kapellmeister der Kathedrale von Padua, geboren in dieser Stadt gegen 1680. Aufgeführt wurden von ihm in Venedig folgende Opern: 1) »*Armida*« (1711); 2) »*La Gloria trionfante d'amore*« (1712); 3) »*Ercole sul Termodonte*« (1715); 4) »*Il trionfo della costanza*« (1717).

Rampolini, Mateo, florentinischer Musiker, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und befand sich im Dienste des Herzogs von Medicis. Er componirte einen Theil der Festmusik zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Cosimo von Medicis mit Leonore von Toledo im J. 1539. Diese und die Compositionen der anderen Beauftragten, bestehend in vier- und fünfstimmigen Gesängen, erschienen unter dem Titel: »*Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto*« (in Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore 1539, nel mese di Agosto, klein in 4°, oblong.). Je ein Exemplar dieses seltenen Werkes befindet sich in der kaiserlichen Bibliothek in Wien und in der Bibliothek St. Marcus in Venedig.

Randhartinger, Benedict, geboren am 27. Juli 1802 zu Ruprechtshofen bei Melk in Niederösterreich, in welchem Orte sein Vater Schullehrer war, der ihm auch den ersten Unterricht in der Musik ertheilte. Im zehnten Jahre kam er nach Wien in das Staatsconvikt als Solo-Sopransänger. In den letzten drei Jahren seines dortigen Aufenthaltes erhielt er den Compositionsunterricht Salieri's und war in dieser Zeit der Klassengenosse Franz Schubert's, mit dem ihn auch später ein inniges Freundschaftsverhältniss verband, durch welches seine Liebe zur Musik nur noch gesteigert wurde. Er verfolgte zwar die juridische Laufbahn, und nachdem er seine Studien beendet hatte, war er zehn Jahre lang Secretair des Oberst Hofmeisters Grafen von Szecheneji; dann trat er als Tenorsänger in die Hofkapelle, wurde später Leiter der Hofconcerte und 1845 Vice-Hofkapellmeister. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: eine Oper »König Enzio«, Sinfonien, Pianoforte-Trios, 14 Messen und eine Menge Gesänge.

Rangoni, Giovanna Battista, italienischer Literat und Musikliebhaber,

veröffentlichte ein Schriftchen über den Geschmack in der Musik. Dasselbe enthält auch eine Parallele der drei Violinisten Nardini, Lolli und Pugnani. Der Titel des Heftchens, das auch ins Französische übersetzt erschien, lautet in der italienischen Ausgabe: »*Saggio sul gusto della musica, col carattere de tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*« (Livorno, 1790, in 8°).

Rangouse, Jean, Parlamentsrath in Toulouse, seiner Vaterstadt, in der er 1534 geboren wurde. Er war Poet und Musiker und hat zu einer grossen Zahl Balladen, Chansons, *Chansons royaux* und *Pastourellen* die Melodien erfunden, die lange Zeit gesungen wurden. Remi Belleau lieferte ihm die Verse. Auf einer Reise nach Paris verliebte er sich dort in ein Hoffräulein der Königin Helene de Sugères, dasselbe, welches Belleau in seinen Versen zu besingen pflegte, und da dasselbe dem Antrage des Musikers, sich heimlich mit ihm zu verheiraten, Folge geben wollte, forderte ihn sein Freund, der Dichter, der hinter das Geheimniss gekommen war. R. nahm das Duell nicht an, sondern kehrte in seine Provinz zurück, wo er früh, um 1569 starb.

Rans, s. Nicolas de Rans.

Rantzius, Melchior, Componist, geboren in Schlesien gegen 1570. Von ihm sind folgende Werke vorhanden: 1) »Musikalische Bergreyen in Contrapunto colorato, da der Tenor intonirt, mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1602, in 4°); 2) »*Farrago* oder Vermischung allerley Lieder, da eine Stimme der andern allzeit respondirt mit sechs Stimmen« (ebend., 1602, in 4°).

Ranz des vaches = Kuhreigen (s. d.).

Raoul mit dem Beinamen De Ferrières, nach einer Burg dieses Namens in der Normandie, lebte gegen 1250 und war Dichter und Musiker, von dem neun mit Melodien versehene Gesänge erhalten sind. Sechs davon befinden sich im Manuscript auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, No. 65 *(Fonds de Cangé)*.

Raoul, Graf von Soissons, aus dem Hause Nèsle, war Zeitgenosse und Freund des Königs Thibault IV. von Navarra, welcher ihn in seinen Gesängen »Sire de Vertus« nennt. Vier Gesänge mit Melodien versehen sind von R. in der kaiserlichen Bibliothek aufbewahrt.

Raoul, Jean Marie, Musikliebhaber und Violoncellist, 1766 zu Paris geboren, bekleidete höhere Staatsämter und starb in Paris 1837. Es erschienen bei Pleyel in Paris mehrere Compositionen von R., auch: »*Methode de violoncelle contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument*«, op. 4 (ebend.). Raoul war in den Besitz einer *basse de viola* gekommen, ein ausgezeichnetes Exemplar dieser Gattung, welches von Duiffoprugcar für den König Franz I. angefertigt war. Er setzte sich vor, dies bereits vergessene Instrument wieder in Ansehen zu bringen, studirte seine Construktion und bestimmte schliesslich den Lautenmacher Vuillaume, eine *basse de viola* mit sieben Saiten bespannt nach einer neuen Zeichnung zu verfertigen. Dieser stellte auch 1827 ein solches Instrument her, welches auf der Industrie-Ausstellung unter dem Namen *Heptacorde* erschien. Die tiefste der Saiten stand eine Terz tiefer als das *C* des Violoncells, die weitere Folge derselben war: *a d g c e a d*. In der »*Revue musicale*«, Band II, S. 56—61 findet sich eine Notiz über dies Instrument.

Raoul de Beauvais, Minnesänger, aus Beauvais stammend, lebte im Anfange des 13. Jahrhunderts. Fünf Gesänge seiner Compositionen sind unserer Zeit erhalten; sie befinden sich im Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek in Paris No. 65 *(Fonds de Cangé)*.

Raoul de Laon, Bruder des um das elfte Jahrhundert in Laon lebenden berühmten Gelehrten Anselm, war gleichfalls dort Lehrer der schönen Wissenschaften. Er schrieb eine Abhandlung, den »*Semitonio*« betreffend, von welcher das Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek in Paris unter No. 534 *(Supplement latin)* zu finden ist.

Raoul Rochette, s. Rochette.

Raoux, Instrumentenmacher, der sich um die Verbesserung der Messinginstrumente verdient machte. Er gehörte einer Familie an, die sich seit einem

Jahrhundert derselben Beschäftigung widmete. Für Punto und Türschmidt verfertigte er 1778 und 1781 vorzügliche silberne Hörner.

Raphael, Ignaz Wenzel, Componist, geboren zu Münchengrätz am 16. Octbr. 1762, studirte in Prag Musik und Wissenschaften, 1784 machte er sich durch seine schöne Stimme und durch sein Orgelspiel bemerkbar. Er war nachdem mehrere Jahre Mitglied der Theaterkapelle in Pest, später ging er nach Wien, wo er durch Protektion eine gute Stelle bei der Rechnungskammer erhielt. Er starb am 23. April 1799. Von seinen Compositionen seien nur einige angeführt: 1) »*Pater noster* für vier Stimmen und Orchester«; 2) »*Te Deum*« (idem); 3) »*La Fête des violettes*« (Ballet), 1795 in Wien, ebenso wie die beiden erstgenannten Werke mit eclatantem Beifall aufgeführt; 4) »*Pygmalion*« (Ballet), als Muster seiner Gattung gepriesen; 5) Claviercompositionen, Canons für Gesang u. s. w.

Rapiccia, Bonaventura, Franziskanermönch zu Castro-Alfieri in der Diözese Asti im Piemontesischen, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er verfasste ein Buch, welches den Titel führt: »*Dialogum de rubricis breviarii et missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani*« (Vercellis, apud Franc. Bonatum, 1592, in 4°).

Rapidamente, *rapido* (ital.), rasch, schnell, bezieht sich auch auf die Weise des Vortrags, der zugleich grosse Entschiedenheit und möglichste Energie erfordert.

Rappel = Ringelpauke, ein altes, doch auch noch heutigen Tages in Aegypten gebräuchliches Instrument, das in einem Ring besteht, durch den ein Draht gezogen ist, an welchem Schellen und Messingspindeln aufgereiht werden. Beim Schütteln des Instrumentes entsteht ein Klirren und Rasseln, das nach der Annahme der Aegypter den bösen Geist Typhon vertreibt. Das Instrument wird beim Isisdienst wie im Kriege gebraucht.

Rappoldi, E., einer der vortrefflichsten Geiger der Gegenwart, ist 1839 am 22. Febr. in Wien geboren. Anfangs zum Clavierspieler bestimmt, genoss er durch mehrere Jahre hindurch gründlichen Clavierunterricht, bis er sich ausschliesslich dem Violinspiel widmete; Böhm und Jansa wurden seine Lehrer und 1854 trat er in das Wiener Hofopernorchester, dessen Mitglied er bis 1861 blieb. Während dieser Zeit schon machte er erfolgreiche Concertreisen in Deutschland, Holland und Belgien. Von 1861 — 1866 wirkte er als Concertmeister in Rotterdam, von 1866 — 1870 als Operndirigent in Lübeck, Stettin und Prag. 1871 wurde er Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin und in dieser Stellung wirkt er bis jetzt; am 1. Octbr. (1877) folgt er einem ehrenvollen Ruf in eine glänzende Stellung als Königl. Sächs. Concertmeister nach Dresden. 1876 wurde er zum Königl. Preuss. Professor ernannt. Bereits 1872 war ihm eine Concertmeisterstelle bei der Berliner Königl. Hofoper angetragen worden, die er indess ablehnte. R. gehört zu den ersten Geigern der Gegenwart und zwar zu jener Reihe der Meister, denen es Ernst mit der Kunst ist, die nicht mit ihrer Virtuosität blenden und Staunen erregen, sondern durch die echt künstlerische Wiedergabe des Kunstwerks erheben wollen. Daher ist er auch ein vortrefflicher Quartettspieler. Seine Gattin:

Rappoldi, Laura, geb. Kahrer, ist eine unserer genialsten Clavierspielerinnen. Sie ist 1853 am 14. Jan. in Mittelbach bei Wien geboren. Als sie 10 Jahr alt geworden war, erhielt sie Clavierunterricht und machte so bedeutende Fortschritte, dass sie bereits ein Jahr darauf (1864) vor der Kaiserin von Oesterreich spielte, auf deren Kosten sie dann das Conservatorium in Wien besuchte. Hier wurden Prof. Dachs im Clavierspiel und Kapellmeister Dessoff in der Composition ihre Lehrer und nach dreijährigem Unterricht erhielt sie den ersten Preis und veranstaltete mit Erfolg mehrere Concerte. Dann machte sie in Begleitung ihrer Eltern weitere Concerttouren nach Prag, Dresden, Berlin, Stettin, Warschau, Petersburg, Moskau, Odessa und durch ganz Russland vom finnischen Meerbusen bis zum schwarzen Meer und in

Livadia in der Krim spielte sie auch vor der Kaiserin von Russland, die sie mit einem kostbaren Brillantring beschenkte. Daneben fand und suchte sie auch noch Gelegenheit unter Henselt, Liszt und Hans von Bülow ernste Studien zu machen. Seit 1874 ist die ausgezeichnete Künstlerin mit dem oben genannten Professor Concertmeister Rappoldi verheiratet. Die Ausführung unserer klassischen Kammermusikwerke durch das treffliche Künstlerpaar gehört mit zu den reinsten künstlerischen Genüssen, die nur geboten werden können.

Raquette, um 1620 an Notre Dame in Paris Organist, war einer der grössten Orgelmeister seiner Zeit.

Rasch, Johann, Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, hat folgende Werke von seiner Arbeit in München drucken lassen, deren Manuscripte sich auf der dortigen Bibliothek befinden: 1) »*Cantiunculae paschales*« (Monach, 1572); 2) »*Cantiones ecclesiast. de nativ. Christi*, 4 *voc.*« (Monach, 1572, 4°); 3) »*In Monte olivarum*« (Monach, 1572, 4°); 4) »*Salve Regina*, 6 *voc.*« (Monach, 1572, 4°).

Rasel oder **Raselius,** Andreas, Magister der Philosophie, später Hofkapellmeister des Kurfürsten von der Pfalz, war zu Amberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und wurde 1583 Lehrer am Pädagogium zu Heidelberg. 1584 kam er als Cantor und Lehrer an das *Gymnasio poetico* nach Regensburg und unterschrieb daselbst 1590 die »*Formulae Concordiae*«. Als Tonkünstler war er durchaus nicht minder geschätzt, wie als Gelehrter, weshalb ihn auch der Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz in sein Vaterland zurückberief und zu seinem Hofkapellmeister machte. 1600 begab er sich von Regensburg nach Heidelberg, wo er auch 1614 gestorben ist. Seine hinterlassenen Werke sind folgende: 1) »Eine Sammlung fünfstimmiger deutscher Motetten« (Nürnberg, 1594, in 4°); 2) »*Cantiones sacrae cum* 5, 6, 8 *et* 9 *vocibus concinendae*« (Nürnberg, 1595, in 4°); 3) »Regensburgischer Kirchen-Contrapunkt. Allerlei übliche und in christlichen Versammlungen gebräuchliche geistliche Psalmen und Lieder Dr. Luthers und anderer gottseligen Männer, mit fünf Stimmen« (Regensburg, 1599, in 12°); 4) »*Hexachordum, seu questiones musicae practicae, sex capitibus, comprehensae, quae continent perspicua methodo ad praxim, ut hodie est necessaria etc.*« (Nuremberg, 1591, in 8°). Dieses Werk enthält viel zweistimmige Canons als Beispiele.

Rasette, s. Razetti.

Rasgado = das Arpeggiren der spanischen Guitarristen, das diese beim *Bolero*, *Seguedilla* u. s. w. ausführen, indem sie mit dem Daumen über die Saiten fahren.

Rasi, Francesco, italienischer Sänger, Poet und Componist, geboren zu Arezzo im Toskanischen, lebte im 16. Jahrhundert. Bekannt sind von ihm Gesänge für eine Stimme mit *Bass continuo*, welche den Titel führen: »*Madrigali di diversi autori posti in musica da Franc. Rasi, nobile aretino*« (Florence, 1610, in Fol., 21 S.). Die Texte dieser Gesänge sind von Petrarka, Strozi, Guarini, Rasi u. a.

Rassman, Christian Friedrich, Schriftsteller, geboren 1772 in einem Dorfe in Westphalen, studirte in Halberstadt und lebte den grössten Theil seines Lebens in Münster, wo er am 9. April 1831 starb. Von seinen zahlreichen Schriften war die nachgenannte, obwohl sie von Irrthümern nicht frei ist, seiner Zeit wegen mancherlei Auskünften, die darin zu finden sind, willkommen; sie heisst: »Pantheon der Tonkünstler oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller u. s. w.« (Quedlinburg und Leipzig, 1831, 1 Theil in 8°, 280 S.) Ferner verfasste R. »Münsterländisches Schriftsteller-Lexikon« (Münster, 1814 bis 1824, 2 Theile mit drei Supplementen), und »Kurzgefasstes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von der ältern bis auf die jüngste Zeit aus allen Fächern der Wissenschaften« (Leipzig, 1830, gross in 8°).

Rastral, Rastrum = Harke, heisst das bekannte Instrument, bestehend aus einem Holzgriff, an dem eine fünffache, aus Messingblech gefertigte Reiss-

feder angebracht ist, mit welcher man die fünf Notenlinien des Systems auf einmal zieht.

Rastrelli, Joseph, geboren zu Dresden am 13. April 1799, zeigte sich von Kindheit an begabt für die Musik, und da sein Vater (s. unten) Musiker war, erhielt er sehr früh die nöthige Anleitung, so dass er als sechsjähriger Knabe bereits, als er mit seinem Vater in Moskau war, in einem Concert daselbst ein Violinsolo spielte. Er erhielt, nach Dresden zurückgekehrt, Unterricht von Poland, und nachdem in Bologna im Contrapunkt von Mattei. 1816 wurde seine erste Oper »*La Distruzione di Gerusalemme*« mit einigem Erfolg gegeben. 1817 trat er in Dresden in die Kapelle, deren Chef er 1829 wurde. Seine zweite Oper »*La Schiava Circassa*« wurde in Dresden mit vielem Beifall aufgeführt. Sein drittes Werk war eine komische Oper »*Le Donne curiose*« und das vierte »*Vellide*« ein weniger glücklicher Wurf. 1832 und 1835 erschien noch in Dresden »Salvator Rosa« und »Berta von Bretagne«. Ausserdem schrieb er die Musik zu »Macbeth«, das Ballet »der Raub Zetulbeus« und ein musikalisches Drama »Amina«, 1824 in Mailand aufgeführt. R. schrieb auch eine Anzahl Kirchencompositionen, wozu zählen: Eine acht- und zwei vierstimmige Messen, drei Vespern, ein *Miserere* und ein *Salve regina*. Der Papst dekorirte ihn mit dem Orden der Ritter vom goldenen Sporen für zwei achtstimmige Motetten, die er für die sixtinische Kapelle geschrieben.

Rastrelli, Vincent, der Vater des Vorigen, wurde früh zur Musik angehalten, so dass er in seiner Vaterstadt Fano, daselbst 1760 geboren, schon im Alter von 18 Jahren zu den gesuchtesten Gesanglehrern gehörte. Dies Gebiet blieb auch seine starke Seite. Er ging 1780 nach Bologna und machte mehrere Jahre hindurch contrapunktische Studien bei Mattei. Er componirte auch später Messen, Canzonetten, Arien, Duos, sogar ein Oratorium »Tobias«, ohne dass man ihn deshalb zu den Componisten zu zählen braucht. Nach Vollendung seiner Studien wurde er in Fano Kirchenkapellmeister, in welcher Eigenschaft er 1802 an den Hof nach Dresden kam, woselbst er auch zum Hofcomponisten ernannt wurde. Er verliess diese Stelle und lebte eine Zeit lang in Russland, machte mehrmals Reisen nach Italien und beschloss sein Leben, nachdem er auf seinen alten Posten zurückgekehrt war, in Dresden am 20. März 1839. Auch in dieser Stadt genoss er den Ruf eines guten Gesanglehrers.

Raszek, Louis, polnischer Componist und Lehrer des Pianofortespiels, lebte zu Pulawy und starb in dieser Stadt 1848. Die Manuscripte vieler seiner Messen und Motetten sind in den Kirchenarchiven Polens verstreut. Er hat auch eine grosse Zahl Clavierstücke geschrieben.

Ratbod, Bischof von Utrecht, lebte im 10. Jahrhundert und starb 917 als einer der weisesten Kirchenväter. Er componirte mehrere Hymnen für die Feste der Heiligen und das vollständige Officium des heiligen Martin.

Rathgeber, Valentin, Kirchencomponist, war Pater des Benedictinerordens bei St. Peter und Dionisius zu Bantheln in Franken und gebürtig in Ober-Elsbach gegen 1690. Er war ein sehr fruchtbarer Componist, wie die Reihe der nachgenannten Werke bezeugt: 1) »*Octava musica clavium octo musicarum in missis octo musicalibus, cum appendice duarum missarum de Requiem, a 4 voc., 2 viol. et duplo basso continuo*«, op. 1 (Augsburg, Lotter): 2) »*Cornucopiae hoc est 6 vesperae integrae de Dominica etc.*«, op. 2 (ibid. 1723); 3) »*Missae IX principales, a 4 voc., 2 viol., 2 clar. etc.*«, op. 3 (ibid. 1725, in Fol.); 4) »*XXIV Offertoria de Tempore et Sanctis, a 4 voc, 2 viol., 2 tubis etc.*«, op. 4 (1726, in Fol.); 5) »*Litaniae 6 lauretanae de Beate V cum antiphonis etc.*«, op. 5 (ibid. 1727, in Fol.); 6) »*Chelis sonora: constans 24 concertationibus etc.*«, op. 6 (ibid. 1728, in Fol.). [Dieses Werk enthält Concerte und Sinfonien für verschiedene Instrumente.] 7) »*10 Missae solemnis etc. a 4 voc., 2 viol.*«, op. 7 (ibid. 1730, in Fol.); 8) »*6 Missae de Requiem et 2 Libera a 4 voc. ac. instrum.*«, op. 8 (ibid. 1731, in Fol.); 9) »*4 Vesperae integrae de Dominica, B. V. Mar. et Apostol., a 4 voc., 2 viol., 2 clar., org. ac. violonc.*«, op. 9 (ibid. 1732, in Fol.);

10) »16 *Ariae, in duas partes divisae, latine et germanice a voce sola cum instr.*«, op. 10 (ibid. 1732, in Fol.); 11) »36 *Hymni a* 4 *voc. et instrum.*«, op. 11 (ibid. 1732, in Fol.); 12) »6 *Missae civilis, a* 3 *vel* 4 *voc. cum instrum.*«, op. 12, part. 1 (ibid. 1733, in Fol.); 13) »6 *Missae rurales cum* 2 *de Requiem a* 1 *vel* 2 *voc. necessariis cum aliis voc. ad lib. et instrum.*«, op. 12, part. 2 (ibid. 1733, in Fol.); 14) »*Miserere cum adj.* 6 *Tantum ergo, a* 4 *voc. et instrum.*«, op. 13 (ibid. 1734); 15) »*Offertoria festivalia per annum, a* 4 *voc. cum instrum. etc.*«, op. 14 (ibid., in Fol., 3 part.); 16) »50 *Offertoria pro omnibus et singulis Dominicis, a* 4 *voc. a instr.*«, op. 15 (ibid.); 17) »24 *Antiphoniae Mariunae, a* 4 *voc. instr. ac. org.*«, op. 16 (ibid.); 18) »4 *Vesperae rurales cum* 5 *psalmis etc.*«, op. 17 (ibid. 1736, in Fol.); 19) »*Litaniae lauretanae* 6 *d. B. V. M. a* 4 *voc. cum instrum.*«, op. 18 (ibid. 1736); 20) »4 *Missae solemnes a* 4 *voc. cum instrum.*«, op. 19 (ibid. 1738, in Fol.); 21) »30 *Offertoria ruralia, a* 4 *voc. ac. instrum.*«. op. 20 (ibid. 1739, in Fol.); 22) »2 *Missae de Requiem a* 4 *voc. cum instrum.*«, op. 21 (ibid.); 23) »Musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier etc.«, op. 22 (ibid. 1743; zweite Ausgabe ibid. 1751); 24) »*Vesperae rurales* 4, *a* 2 *vocib. et org. obl. etc.*« (ibid.).

Ratti, Bartholomeos, Kirchenkapellmeister zu Padua in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Gedruckt ist von ihm: »*Brevi salmi a* 5 *voci*« (Venedig, 1605, in 4°).

Ratti, Laurentius, Kirchencomponist, geboren zu Perugia, bildete sich in der römischen Schule unter Leitung seines nahen Verwandten Ugolini, wurde dann Kapellmeister zu Rom, später zu Loretto, wo er 1630 noch jung starb. Die von ihm gedruckten Werke sind die folgenden: 1) »*Il primo libro de' madrigali a cinque voci*« (Venedig, Vincenti, 1615, in 4°); 2) »*Il secondo libro*«, idem (ibid. 1616, in 4°); 3) »*Mottecta Laurentii Ratti in romano seminario musicae praefectis duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus ad organum accomodata*« (Rome, Zanetti, 1617); 4) »*Mottecta idem lib.* 2« (ibid. 1617); 5) »*Motetti della cantica a* 2, 3, 4, 5 *voci*« (Rom, Zanetti, 1619); 6) »*Motetti a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci*« (Venedig, 1620); 7) »*Litanie della Beata Virgine a* 5—12 *voci*« (Venedig, Vincenti, 1626, in 4°); 8) »*Sacrae modulationes, seu Graduali et Offertorii* 1—12 *vocum, Part.* 1, 2, 3« (Venedig, Vincenti, 1628); 9) »*Cantica Salomonis binis, ternis, quaternis ac quinis vocibus concinenda, una cum basso ad organum. Pars prima*« (Venetiis, apud Vicentinum, 1632, in 4°). Nach Pitoni und Baini sind viele dieser Compositionen in dem Archiv St. Philippo zu Perouse aufbewahrt.

Rattwitz, Carl Friedrich, Advokat zu Leipzig, geboren zu Camenz, starb 1829. Die Resultate seiner historischen Nachforschungen, den Notendruck mit beweglichen Lettern betreffend, hat er in einer Schrift niedergelegt, die den Titel führt: »*Dissertatio de descriptione typis confectatum in genere, tum quoad signa musices in specie meditationes, quaedam ex naturali polissimum jure de ductae*« (Leipzig, 1828, in 4° von 28 S.).

Ratio, Verhältniss, Verhältniss der Intervalle zu einander in Bezug auf ihre Zahlengrösse (s. Canonik).

Ratio dupla, multiplex, superpatiens (s. Verhältniss der Intervalle).

Rationalrechnung, die Berechnung und Vergleichung der Zahlengrösse und Verhältnisse der Intervalle, die Canonik (s. d.).

Ratsche, franz.: *Crécelle*, ein Klapperinstrument zur Nachahmung des Kleingewehrfeuers in Schlachtsinfonien und ähnlichen Tongemälden.

Ratz, Orgelbauer zu Mühlhausen im 17. Jahrhundert, erfand nach Adelung (»Musikalische Gelehrtheit«) die *vox angelica* genannten Orgelstimmen.

Rauch, Andreas, Componist und Organist, geboren zu Pottendorf in Oesterreich, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war anfangs Organist in Hernals bei Wien, dann 1630 zu Edenburg in Nieder-Ungarn. Von ihm sind veröffentlicht: 1) »*Thymiaterium musicale*, das ist musikalisches Rauchfässlein, oder Gebetlein mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, sammt den B. C. (Nürnberg, 1625,

in 4°); 2) »*Concentus votivus*« (Wien, bei Gregor Gelbhaar, 1631). Diese Composition enthält eine Siegeshymne zum Einzug des Kaisers Ferdinand II. zu Edenburg. 3) »Deutsche Messen und Motetten zu 3 und 4 Stimmen mit Violine«; 4) »*Cursus triumphalis musicus*« (1648).

Rauch, Christoph, geboren zu Bayern, wo er Professor der Philosophie war. Eine Schrift von Reiser gegen die Oper »*Theatrophania*« veranlasste ihn zu der folgenden Schrift: »*Theatromania* zur Vertheidigung der Christlichen, vornehmlich der musikalischen Oper« (Hannover, 1682, in 8°, in zwei Theilen, 150 Seiten).

Rauch, Jacob, Hof-, Lauten- und Geigenmacher zu Mannheim. Seine Instrumente, von denen die meisten in den Jahren 1730 bis 1740 angefertigt sind, werden den Cremoneser und Steinerschen Geigen gleichgestellt. Es sind Bogeninstrumente aller Art von seiner Arbeit vorhanden.

Rauch, Johann Georg, geboren zu Sulz im Oberelsass gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, war Domorganist der Kathedrale zu Strassburg noch im Jahre 1700. Von seinen Compositionen sind durch den Druck veröffentlicht: 1) »*Novae sirenes sacrae harmoniae tam instrumentis, quam vocibus tantum concertantes a* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *recens in lucem editae*« (Augsburg, 1688); 2) »*Cithara Orphei duodecim sonatorum etc.*«, op. 4 (Strassburg, 1697, in 4°).

Rauch, Sebastian, geschickter Lautenmacher, lebte in Leitmeritz in Böhmen von 1742 bis 1763. Man glaubt, dass er aus Nürnberg stamme, woselbst sein Vater ebenfalls Lautenmacher von Ruf war.

Rauch, Wolfgang, ein Musiker, welcher sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Dienste des Herzogs von Würtemberg befand. Zwei Compositionen für 2 und 6 Stimmen sind in einem kleinen Bande enthalten, der den Titel führt: »*Martini Crusii, graeco latini et oratorii in Acad. Tybingensi (sic) professoris, Oratio de Rom. Augusta Irena, vel Maria graeca, Philippi Suevi, quondam Romani Caesaris charissima uxore; Tubingae, apud Georgium Gruppenbaghium*, 1593«, in 4°. Das erste Epitaphe hat den Titel: »*Epitaphium Imp. Philippi, sex vocibus, Wolf. Rauchi musici apud illustrissimum principem Wirtemberg D. Ludovicum* 26. *Aug.* 1589«. Die zweite: »*Epitaphium Augustae Irenae Hohenstaufae* 1208, *aetatis circiter* 36 *anno defunctae, quinque vocibus Wolf. Rauchi* 7. *Julii* 1589«.

Rauchenstein, Bernhard, Kapellmeister an der Kirche zu Constanz in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, war in Freiburg in der Schweiz geboren, wo er auch seine Studien machte. Er veröffentlichte eine Sammlung von Offertorien, Graduales und Messen unter dem Titel: »*Luscinia sacra ludens et lugens, seu offertoria et gradualia omni tempore usurpanda cum tribus messis ex aequalibus* 4 *et* 5 *vocibus cum instrum*« (Constantiae, 1702, in 4°).

Rauchfuss, Philipp Christian, Advokat und zugleich Organist an der Hauptkirche in Mühlhausen in Thüringen, lebte dort um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte in Nürnberg 1760 6 leichte Sonaten für Clavier.

Rauffuf, Sebastian, Componist, geboren zu Freistadt in Schlesien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, machte sich durch eine Sammlung von elf Messen für vier, fünf und sechs Stimmen bekannt. Der *Cantus firmus* dieser Messen ist den Werken von Mailand, Lassus, Händl und Scandelli entnommen, der Titel heisst: »*Sebastiani Rauffufii Freistad. Siles. mus. Missae super optima auctorum bonorum cantica a quatuor, sex atque quinque vocibus, planae novae, omniumque selectissimae, nec ante vulgatae recens sed editae, ad nominis divini honorem et gloriam ecclesiarum exinde ad usos publicos, etc. Auctore impensis, typis Dorfferii in oppido Bethania Calcographi*«, 1612, in 4°.

Rault, Felix, talentvoller Flötist, geboren zu Bordeaux 1736, war der Sohn des Charles Rault, Fagottisten bei der königl. Oper in Paris. Sein Talent entwickelte sich unter der Anleitung von Blavet. 1753 trat er in das Orchester der königl. Oper ein. Während der Schreckenszeit verlor er seine Stellung, und als er später, um seinen Sorgen zu entgehen, am *Théâtre de la*

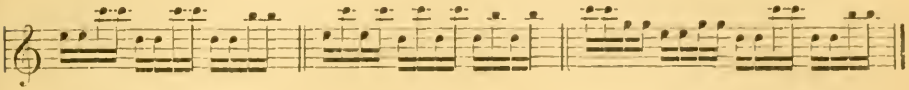
Cité eine Stelle angenommen, verlor er durch Schliessung des Theaters auch diese, wodurch er in das grösste Elend gerieth. Er starb bald darauf. Seine Compositionen sind folgende: 1) »*Trois duos pour deux flûtes*«, op. 1 (Paris, Pleyel); 2) »*Trois id.*«, op. 2 (ibid.); 3) »*Concertos pour flûte et orchestre*«, No. 1 und 2 (Paris, Imbault); 4) »*Six duos faciles pour* 2 *flûtes*, op. 5 (Offenbach, André); 5) »*Six idem*«, op. 6 (Paris, Pleyel); 6) »*Six idem*«, op. 7 (ibid.); 7) »*Six duos concertants*«, op. 8, liv. I et II (ibid.); 8) »*Recueils d'airs pour* 2 *flûtes*«, No. 1 bis 10 (Paris, frères); 9) »*Trios pour* 2 *flûtes et basson*«, op. 25 (Paris, Pleyel); 10) »*Six idem pour flûte, violon et alto*«, op. 26 (ibid.); 11) »*Sonates pour flûte et basse*«, *liv.* 1 *et* 2 (Paris, Nadermann).

Raumer, Friedrich **von,** Dr. phil., ordentlicher Professor an der Universität Berlin, Mitglied der Wissenschaften u. s. w., berühmter Historiker, ist am 14. Mai 1781 zu Wörlitz geboren. Er war Regierungsrath in Potsdam, 1810 bis 1811 im Büreau des Staatskanzlers Hardenberg beschäftigt, 1811 bis 1819 Professor der Geschichte in Breslau und von da ab ordentlicher Professor in Berlin. Dieser Gelehrte, der sich auf seinem speciellen Gebiete hohen Ruhm erworben, war nicht nur ein Freund der Tonkunst, sondern auch ein Kenner derselben. Unterricht in der Musik erhielt er von Türk und Forkel. 1801 trat er in die Singakademie, zu deren Mitstifter man ihn rechnen kann, und gehörte derselben als Mitglied bis zu seinem 1870 erfolgten Tode an. Im dritten Bande seiner vermischten Schriften (Leipzig, Brockhaus, 1854) finden sich in 116 Seiten folgende 32 musikalische Compositionen und Angelegenheiten besprochen: 1) »Briefe über Theater und Musik an Ludwig Tieck«; 2) »J. S. Bach's *H-moll*-Messe«; 3) »Die Vestalin«; 4) »Fidelio«; 5) »Geschichte der Oper«; 6) »Lob und Tadel der Sänger und Sängerinnen«; 7) »Beethoven und Haydn«; 8) »Der Freischütz«; 9) »Ueber Gastspiele; 10) »Gluck und Spontini«; 11) »Bellini's Montecchi und Capuletti«; 12) »Marschner's Jüdin«; 13) »Weber's Euryanthe«; 14) »Die Schweizerfamilie«; 15) »Sänger und Sängerinnen«; 16) »Die Felsenmühle von Ertalie«; 17) »Das unterbrochene Opferfest«; 18) »Iphigenie in Tauris«; 19) »Geistliche Musik«; 20) »Spontini's Nurmahal« (Tanzmusik); 21) Nochmals Tanzmusik; 22) »Mozart's Don Juan«; 23) »Musikfeste«; 24) »Händel«; 25) »Messias«; 26) »Figaro«; 27) »Instrumentalmusik«; 28) »Gluck und Piccini«; 29) »J. S. Bach«; 30) »Cherubini's Ali Baba«; 31) »Pölchau's Sammlung«; 32) »Meyerbeer's Hugenotten«.

Raupach, Ernst Benj. Salomon, dramatischer Schriftsteller, ist am 21. Mai 1784 in Straupitz, einem Kirchdorfe bei Liegnitz, als der Sohn eines Predigers geboren. Sein Vater, der ein strenger ernster Mann war, leitete den Unterricht des Knaben selbst, leider nur bis zum 10. Geburtstage des Knaben. An diesem Tage wandelte der Vater mit ihm im Garten, als er plötzlich vom Schlage getroffen todt niederfiel, was einen so tiefen Eindruck auf den Knaben machte, dass lange Zeit aller Frohsinn von ihm geschwunden war. Nach dem Tode des Vaters zog die Mutter mit ihm und den übrigen Kindern nach Liegnitz und Ernst R. besuchte dort die Stadtschule, war aber sammt seinem älteren Bruder genöthigt, nicht allein sich so schnell wie möglich vorwärts zu bringen, sondern auch an Unterstützung der Mutter und Geschwister zu denken, da die Verhältnisse der Wittwe höchst beschränkt waren. Mit 17 Jahren bezog R. die Universität Halle, um Theologie zu studiren, und mehrere Jahre später ging er nach Petersburg, dort eine Hauslehrerstelle anzunehmen. Nachdem er auch die Theologie wieder aufgenommen und mit Beifall gepredigt hatte, erhielt er in Petersburg 1816 an der dortigen Hauptbildungsanstalt für Pädagogen (spätere Universität) einen Platz als Professor der Geschichte und deutschen Literatur, verheiratete sich auch dort mit Cäcilie von Wildermuth, die aber nach Jahresfrist starb. R., der inzwischen fortwährend auch als Schriftsteller thätig gewesen war, gab seine Stellung auf und kehrte nach Deutschland zurück und nahm Berlin zum bleibenden Aufenthalt. Das erste seiner Stücke, ein Trauerspiel: »Die Fürsten Chawansky«

verfasste er bereits in Liegnitz im J. 1810, diesem folgten nach der Angabe seiner Wittwe (er hatte sich 1848 noch einmal mit der Schauspielerin Pauline Werner verheiratet [eine biographische Skizze von P. Raupach, geb. Werner]) 117 Stücke, die eine Reihe von Jahren auf deutschen Bühnen florirten. Zu diesen zählen auch einige Operntexte: 1) »Agnes von Hohenstaufen«, Oper, Musik von Spontini; 2) »Baldrian und Rosa oder ein Schwank Rübezahl«, Singspiel, Musik von C. Blum; 3) »Die drei Wünsche«, Singspiel, Musik von Löwe; 4) »Themisto«, Musik von Löwe; 5) »Uebersetzung der Athalia«, Musik von Mendelssohn.

Rauscher heisst eine Notenfigur, die aus der öfteren Wiederholung zweier verschiedener Töne besteht:



Rauschflöte, Rauschpfeife, Rauschwerk, Rauschquart, Rauschquint, Russpipe ist eine gemischte Orgelstimme (s. Orgel), bei der auf jeden Ton 2 Pfeifen, die im 2 und $2^2/_3$ Fusston (0,62 und 0,84 Meter) stehen. Die Töne dieser beiden Pfeifen bilden das Intervall einer Quarte; mithin wäre das Verhältniss derselben (in ganzen Zahlen gegeben) 3 : 4. Indem die Schwingungen dieser beiden Pfeifen mit den Schwingungen der 8 Fusspfeife zusammen wirken, verstärken sie den 8 Fusston. — Töpfer sagt sehr richtig, dass der Name dieser Stimme falsch und übelklingend ist und man sie doch lieber einfach Quarte nennen möchte. Die Herstellung dieser Stimme geschieht aus Metall und muss dieselbe selbstverständlich repetiren. Sie gehört jedenfalls zu den ältesten Orgelstimmen; schon Prätorius giebt Seite 130 eine Beschreibung derselben; auch fand er sie 3- und 4fach. Samber (S. 153) nennt es ein absonderliches Pfeifwerk, hat diese Stimme auch (S. 154) als Pedalregister, als 10fache Mixtur zu Salzburg (S. 155), ja selbst als Zungenstimme gesehen.

Rauschelbach, Justus Theodor, Organist an der Domkirche zu Bremen, auf welchen Platz er 1790 berufen wurde. Composition, Clavier und Gesang hatte er bei Philipp Emanuel Bach studirt. Er war, ehe er den Organistenposten erhielt, Schullehrer in Ottersdorf. In Leipzig erschienen 1789 von ihm im Druck: »Zwei Sonaten für Clavier mit Begleitung von zwei Violinen und Violoncell« und 1797 ebenda bei Kühnel »Zwei grosse Sonaten für Piano und Violine«. Cantaten und Sinfonien blieben Manuscript.

Raut, Jean, französischer Lautenmacher, arbeitete in Rennes bis 1790. Seine Violinen, deren nicht viele vorhanden sind, stellte er nach dem Modell der Guanerius her.

Rautenberg, Johann, Cantor und Componist, lebte zu Landsberg an der Warthe am Anfang des 17. Jahrhunderts. Er veröffentlichte: »*Novem verbenae sacrae*, oder sechs geistliche Kräuter und Blumen« (Berlin, 1629, in 4°).

Rautenstein, Julius Ernst, Componist des 17. Jahrhunderts, war gegen 1637 Organist in Quedlinburg, später in Alt-Stettin. Er gab heraus »Leichenarien«, 1653.

Rauwe, Johann, Pfarrer zu Wetter gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Er componirte auch und gab »Dr. Martin Luther's Gesangbuch mit vier Stimmen gesetzt« heraus (Frankfurt, 1589).

Rauzzini, Venanzio, Componist und Sänger, geboren zu Rom 1747, erhielt Compositions- und Gesangunterricht von einem päpstlichen Sänger. Er trat in Rom im Theater Valle, 18 Jahre alt, zum ersten Mal in einer Frauenrolle auf, da den Sängerinnen damals in jener Stadt die Bühne noch verschlossen war. Er war von ausserordentlicher Körperschönheit, so dass er durch diese und sein Talent viele Frauenherzen eroberte. 1767 liess er sich in Wien mit dem grössten Beifall hören, erhielt später ein Engagement in München und blieb hier sieben Jahre, während welcher Zeit vier seiner Opern aufge-

führt wurden. Er erhielt seinen Abschied, wie man sagt, weil eine Dame von höchstem Range, die er bezaubert hatte, sich seinethalben compromittirt habe. Nun ging er nach England und trat im November 1774 in »*Alessandro nell' Indie*« von Corri als Tenor zum ersten Mal auf. Seine Stimme, seine Art des Gesanges, wie seine musikalische Durchbildung werden als vorzüglich bezeichnet, ebenso sein Darstellungstalent gerühmt. Nachdem er drei Jahre an der italienischen Oper in London gewirkt hatte, trat er von der Bühne zurück und widmete sich der Ausbildung von Gesangschülern. Jedoch nach dem Fall seiner Oper »*La Vestale*« verliess er London und liess sich in Bath nieder, wo er 1810 in dieser hübschen Stadt friedlich sein Leben beschloss. Die bekannten Opern Ranzzini's sind: 1) »*Piramo e Tisbe*« (München, 1769), in welcher R. die Hauptpartie sang; 2) »*L'Ali d'Amore*« (ibid. 1770); 3) «*L'Eroe cinese*« (ibid.); 4) »*Astarto*« (ibid. 1772); 5) »*La Regina di Golconda*« (London, 1775); 6) »*Armida*« (idem 1778); 7) »*Creusa in Delfo*« (ibid. 1782); 8) »*La Vestale*« (ibid. 1787). Instrumentalwerke: 1) »Quartett für zwei Violinen, Alto, Bass, op. 2, 5, 7 (London); 2) »Quatuors für Piano, Violine, Alto und Violoncell«, op. 1 (Offenbach, André); 3) »Sonaten für Piano und Violine«, op. 3, 6, 9 (London, Pearsall); 4) »Sonaten für Piano zu vier Händen«, op. 4 und 12 (ibid.); »Italienische Arien und Duos« (London, Clementi); 6) »Englische Gesänge« (ibid.).

Ranzzini, Matteo, Bruder des Vorigen, geboren zu Rom 1754. Im Alter von 16 Jahren folgte er seinem Bruder nach München und 1772 debütirte er als Sänger in der von ihm componirten Operette »*Le Finte Gemelli*«. 1774 folgte er seinem Bruder nach England und liess sich in Dublin nieder, wo er Professor des Gesanges wurde. 1784 ging noch eine zweite Oper von ihm »*Il Re pastore*« dort in Scene. Er starb noch jung 1791.

Raval, Sebastiano, spanischer Contrapunktist, welcher Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts lebte. Nachdem er mehrere ähnliche Stellungen bekleidet hatte, wurde er Kapellmeister des Vicekönigs von Sicilien an der Kathedrale zu Palermo. Er war als ein guter Contrapunktist bekannt, und als er Rom passirte, verleitete ihn die Eitelkeit, Nanini und Soriani zu einem Wettstreit in der Composition herauszufordern, in welchem er sich jedoch durch die beiden bedeutenden Gegner für besiegt erklären musste. In demselben Jahre 1593 veröffentlichte er: »*Il primo libro di canzonette a quattro voci, composte per il signor Sebastiano Raval, gentil'huomo dell'ordine di ubidicentia di San Gio-Battista Gierosolimitano*« (in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1595, in 4°). Noch kennt man von Raval eine Motettensammlung, betitelt: »*Libro de Motetti a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo, Palermo Franseschi*, 1601 *et Madrigali a* 5 *voci, libro primo*« (in Venetia appresso Giac. Vincenti, 1585, in 4°).

Ravanastron, ein Streichinstrument der Indier, welches von den Pandarons, einer Art wandernder Einsiedler, gespielt wird. Ueber einen halben, ausgehöhlten Kürbis sind zwei Saiten gezogen, die vermittelst der Wirbel gestimmt und mit einem Bogen gestrichen werden.

Ravanni, Gaëtan, ausgezeichneter Sänger, geboren am 7. August 1744 in Brescia. Er war ein Schüler seines Landsmanns Pinetti und trat zum ersten Mal, 15 Jahre alt, in einer Frauenrolle in seiner Vaterstadt auf. Nachdem er später in Parma, Venedig, Verona und Bologna gesungen hatte, erhielt er in München ein vortheilhaftes Engagement. Burney, der ihn daselbst 1772 mit Guadagni und Banzzini ein Terzett singen hörte, hielt dies für das vollkommenste, was er in der Art gehört. Er wurde nach 40jähriger Thätigkeit vom König Maximilian Joseph von Bayern mit seinem vollen Gehalt pensionirt und starb in München in hohem Alter.

Ravenscroft, Thomas, Professor der Musik an der Universität Oxford, erhielt seine Ausbildung in der Musik durch Eduard Pearce um 1590. Er errichtete später auch eine Musikalienhandlung und veröffentlichte: 1) Eine Collektion von vier- und fünfstimmigen Gesängen, unter denen: »*Melismata,*

musical, phansies, fitting the court, citic, and country humours to three four and five voyces« (London, 1611). 2) Eine der schönsten Psalmensammlungen, deren Melodien alle vierstimmig sind und in welchen gleich den Goudimel'schen, dem Tenor die Hauptmelodie zuertheilt ist. Mehrere von diesen Psalmen werden in den Kirchen noch gesungen. Die Sammlung führt den Titel: »*The whole book of psalmes with the hymnes evangelicall and songs spiritual composed into four parts by sundry authors, to such severall tunes as have beene and are usually sung in England, Scotland, Wales, Germany, Italy, France and the Netherlands. By Thom Ravenscroft. Bachelor of Musicke*« (London, 1621 bis 1623, in 8°). 3) Eine Anweisung zur Composition: »*A brief discourse of the true but neglected use of characterising the degrees by their Perfection, Imperfection, and Diminution in mensurable Musicke, against the common practice and custome of these times*« (London, 1614, in 4°). Ravenscroft, dem mehrere der Melodien im Psalmenbuche angehören, starb in London 1635.

Ravets oder **Ravits,** Antoine Guillaume, geboren zu Löwen gegen 1758, machte seine musikalischen Studien bei dem Componisten Mathias Vanden Gheyn und wurde zunächst Organist in seiner Vaterstadt, später an der Augustinerkirche in Antwerpen. Dort starb er auch 1827. Im Manuscript hat er Orgelpräludien und eine grosse Zahl Motetten mit Orchester, welche ihm in Belgien Ruf erworben, hinterlassen. Ausser diesen kennt man von seinen Compositionen noch folgende: 1) »*De profundis*«, für zwei Stimmen, Orgel und Orchester; 2) »*Jesu Corona virginum*«; 3) »*Confiteantur*«; 4) »*Verbum supernum*«; 5) »*Tecum principum*«; 6) »*Juravit Dominus*« für Sopran, Tenor, Bass; 7) »*Quis sicut Dominus*«, ein vierstimmiges Requiem mit Orchester.

Ravina, Jean Henri, Pianist und Componist, geboren zu Bordeaux am 20. Mai 1818. Er wurde als Schüler 1831 in das Conservatorium in Paris aufgenommen und erhielt daselbst mehrere erste Preise. Nachdem er seine Studien dort vollendet hatte, liess er sich mit Beifall in Concerten hören und widmete sich von da ab dem Lehrfach im Clavierspiel. Eine grosse Zahl von Clavierwerken im Geschmack seiner Epoche wurden veröffentlicht, darunter: 1) »12 *Etudes de concerts en deux livres*« (Paris, Lemoine); 2) »25 *Etudes caractéristiques*« (ibid.); 3) »*Morceau de concert pour piano et orchestre*«, op. 8 (ibid.); 4) »*Rondo elegant*«, op. 4 (ibid.); 5) »*Fantaisie salon sur deux airs napolitains*«, op. 5 (ibid.); 6) »*Divertissement brillants*«, op. 10—60; 7) »*Nocturne*«, op. 13 (ibid.); 8) »*Réverie*«, op. 19 (ibid.). Ravina starb in Paris 1862.

Ravivando il tempo, das Zeitmass belebend, beschleunigend.

Rawlings, Thomas, Sohn von Robert Rawlings, Organist in Chelsea, geboren 1775, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht in der Musik. 13 Jahr alt, erhielt er einen deutschen Lehrer Namens Dittenhofer, welcher ihn in der Harmonie, Piano, Violine und Violoncell unterrichtete. Einige seiner ersten Compositionen wurden in den »*Professional concerts*« aufgeführt. Bekannt von ihm ist noch: 1) »*Concerto du camera pour piano, flûte, deux violins, alto et basse*«; 2) »*Duo pour harpe et piano*«; 3) »*Melodies nationales pour le piano*«; 4) »*Sérénade pour plusieurs instruments*«; 5) »*Airs anglais*«.

Raymann, Jacob, englischer Lautenmacher, lebte in London 1650.

Raymond, Edouard, Violinist und Componist, geboren zu Breslau am 27. Septbr. 1812. Sein Vater war Instrumentenmacher, er selbst erhielt von Carl Luge vom siebenten Jahre an Unterricht im Violinspiel. Er spielte mit 14 Jahren das erste Mal öffentlich und wurde in Breslau 1841 Direktor der Sonntags-Gesellschaft. Von seinen Compositionen seien einige genannt: »Introduktion und Polonaise für Violine und Piano« (Breslau, Förster); »Adagio und Rondeau brillant mit Quartett- oder Pianobegleitung« (Breslau, Pelz); »Grosse Fantasie für Violine und Orchester oder Piano« (Breslau); »Grosse Polonaise für Violine und Orchester« (Berlin, Bote & Bock) u. s. w. Drei Opern, zwei Sinfonien, zwei Ouverturen und mehrere andere blieben Manuscript.

Raymond, Georges Marie, geboren zu Chambéry im J. 1769, war

Generalsekretär des Departements Mont-Blanc, später Professor der Geschichte und Mathematik in Genf. Als leidenschaftlicher Musikfreund beschäftigte er sich angelegentlich mit Fragen, diese Kunst betreffend, und verfasste die folgenden Schriften, die er nach und nach veröffentlichte: 1) »*De la musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des céremonies religieuses*«; 2) »*Lettre à M. Millin sur l'utilité du retablissement des maîtrises de chapelle dans les cathedrales de France*«; 3) »*Seconde lettre à M. Millin etc.*« (Chambéry, Cléaz, 1811, in 8°); 4) »*Réfutation d'une système sur le caractère attribué à chacun des sons de la gamme, et sur les sources de l'expression musicale* (*dans la Decade philosophique*, 1802, *No.* 22 *et* 23)*;* 5) »*Lettre a M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique; suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises*« (Paris, Courcier, 1811, in 8°, 261 S.); 6) »*Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical*« (Paris, V. Courcier, 1813, in 8°, 79 S.); 7) »*Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes, ou Examen de cette question: L'écriture musicale généralement usitée en Europe est elle vicieuse au point qu'une réforme complète soit devenue indispensable*« (Turin, l'imprimerie royale, 1824, 4°, 154 S.). Diese Abhandlung ist im 30. Bande der »*Mémoires*« der Akademie von Turin enthalten. Sie besteht aus zwei Theilen, von der der zweite mehr befriedigt; er enthält eine Beurtheilung der verschiedenen Notationssysteme von Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, de Motz, Boigelou, J. J. Rousseau, de l'Aulnaye, R. Patterson, Feytou, de la Sallette, Riebesthal und Bertini. 8) »*Mémoire sur la musique religieuse a l'occasion de l'établissement d'un bas-choeur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambery*«.

Raymond, Joseph, bekannt unter dem Namen Raymondi, Literat und Musikliebhaber, lebte zu Paris von 1840 bis 1850. Er schlug ein neues System für die Notation der Musik vor und legte seine Vorschläge in der folgenden Schrift nieder: »*Essai de simplification musicographique, avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés pendant le XIX en siècle*« (Paris, Bernard Latte, 1843, in 8°, vier Blätter mit zwei Tafeln); 2) »*Nouveau système de notation musicale, suivi du Rapport fait au congrès scientifique de France sur le premier essai de simplification musicographique*« (Paris, imprimerie de Brière, 1846, in 8°, 100 S. mit drei Platten). Dies System theilt das Schicksal der ähnlichen, es blieb unberücksichtigt.

Raymont, Henri, Souffleur und Repetitor in Beaujolais gegen 1765, hat die Worte und die Musik zu den folgenden Stücken gemacht, die in Beaujolais aufgeführt wurden: 1) »*L'Amateur de musique*«; 2) »*L'Amant echo*«; 3) »*Anacréon;* 4) »*L'Armoire*«; 5) »*Le Chevalier de Lerigny*«; 6) »*Le Braconnier*«.

Razetti, Amadée, Sohn eines piemontetischen Violinisten, ist in Turin 1754 geboren. Seine Mutter liess sich 1761 in Paris nieder und vertraute den Sohn dem Clavierspieler Clement an. Der begabte Knabe machte schnelle Fortschritte und bildete sich nach und nach zu einem vortrefflichen Clavierspieler aus, der als solcher und als Lehrer des Clavierspiels in Paris eines vorzüglichen Rufes genoss. Auch seine Compositionen waren beliebt und nicht ohne Originalität. Einige Trios für Piano, Violine und Violoncell waren um 1800 besonders gern gespielt. R. starb an einer Brustkrankheit schon 1799. Von seinen Compositionen seien erwähnt: 1) »*Concert arabe pour piano et orchestre*«, op. 14 (Paris, Nadermann); 2) »*Trio pour piano, violin et violoncelle*«, op. 12 (Paris, Pleyel); 3) »*Trois idem*«, op. 13, No. 1, 2, 3 (Paris, Sieber); 4) »*Six sonates pour piano et violon*«, op. 1 (Paris, Bailleux); 5) »*Sonate pour clavecin seul*«, op. 2, 3 und 6 (Paris, Boyer); 6) »*Six sonates pour le clavecin d'ans les styles d'Eckart, Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt, Mozart*«, op. 7; Sonaten für Clavier allein und mit Begleitung von Saiteninstrumenten; Romanzen, Potpourris u. s. w.

Re, die zweite Silbe der guidonischen Solmisation, ursprünglich unser *D* bezeichnend; bei der Eintheilung der Töne des Tonsystems in Hexachorde bezeichnete *re* immer die zweite Stufe, also in dem von *F* ausgeführten den Ton *A*, in dem von *F* den Ton *G* u. s. w. In der modernen Solmisation ist eine Mutation nicht mehr nothwendig, deshalb fällt die Silbe *re* immer auf den Ton *d* durch alle Octaven.

Ré (franz.) *D*, *Ré dièse* = *Dis*; *Ré bémoll* = *Des*; *Ré mineur* = *Dmoll*.

Re la ist diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton *a* oder *d* nicht *re*, sondern *la* gesungen werden muss.

Re sol, diejenige Mutation, nach welcher auf den Tönen *d* oder *g* nicht mehr *re*, sondern *sol* gesungen werden muss. (S. Solmisation.)

Reading, John, geboren zu London in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, studirte Musik unter Leitung von Blow. Er bekleidete nacheinander in mehreren Städten den Posten des Organisten, zuletzt in St. Marie de Woolnoth zu London. Er starb daselbst 1766. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: »*A book of new anthems, containing a hundred plates fairly engraved, with a thorough-bass figured for the organ or harpsichord with proper ritornels*« (London, 1742, in Fol.).

Reali, Giovanni, Venetianischer Musiker, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und war Kapellmeister zu Guastella. Er ist nur bekannt durch eine Oper »*Il Regno galante*«, die er componirt und die 1727 am Theater San Mose von Venedig aufgeführt wurde.

Rebab, ein türkisches Saiteninstrument, mit einem fast runden Klangkörper, der mit einem Schallloch versehen ist; seine zwei Saiten werden mit dem Bogen gestrichen.

Rebec, Rebek, Rebeb, Erbeb, wahrscheinlich dem vorerwähnten Rebab nahe verwandt, ist ebenfalls ein Bogeninstrument und scheint von den Arabern zuerst angewendet worden zu sein. Der Resonanzkörper ist eine Cocosschale, über welche auf der oberen Fläche eine, mit einem kleinen Schallloch versehene Thierhaut gespannt ist. Es ist mit zwei oder auch drei Saiten bespannt, welche in dem oberen Theil des sehr langen Halses mit Wirbeln befestigt sind. Im 9. oder 10. Jahrhundert kam dies Instrument durch die Araber nach Europa und erzeugte hier unsre Streichinstrumente, in erster Reihe die verschiedenen Arten der Viola und die Violine, denen Cello und Contrabass folgten. Im 13. Jahrhundert war übrigens diese Umwandlung schon so weit vorgeschritten, dass die Grundform der Geige schon ziemlich feststeht. Nach den Abbildungen, welche Pariser Handschriften von der Rebec geben, waren Hals und Cocosnussschaale gewissermaassen eins geworden; die letztere war mehr lang gestreckt, so dass sie ganz folgerichtig in den Hals ausläuft; dabei bestand der Resonanzboden schon aus einer oberen und unteren Decke, welche durch die Zargen auseinander gehalten werden. Dafür aber hat das Instrument die Wirbel zu dieser Zeit aufgegeben, die Saiten werden oben sowie unten befestigt. (S. Violine.)

Rebeccino, Discantgeige, *Violetta picciola*, die Violine (s. d.).

Rebel, François, geboren zu Paris am 19. Juni 1701. Er war der Schüler seines Vaters (s. unten), der ihn mit 13 Jahren in die Kapelle brachte. Hier füllte er seinen Platz vom Jahre 1714 bis 1738 aus. Später wurde er Direktor der königl. Akademie der Musik, und Ludwig XV. ernannte ihn zum Oberintendanten der Hofmusik und zum Generaladministrator der Oper. 1775 trat er in den Ruhestand und starb am 7. Novbr. desselben Jahres. In Gemeinschaft seines Collegen Francoeur componirte er folgende Opern: 1) »*Pyrame et Thisbé*«, aufgef. 1726; 2) »*Tharsis et Zélie*« (1728); 3) »*Scanderberg*« (1735); 4) »*Le Ballet de la Paix* (1738); 5) »*Les Augustales, prologue*« (1744); 6) »*Zélindor et Ismène*« (1745); 7) »*Les Genies tutelaires*« (1751); 8) »*Le Prince de Noisy*« (1760). Rebel schrieb ausserdem ein *Te Deum* und ein *De profundis*, ausgeführt im Concert spirituel.

Rebel, Jean Ferey, der Vater des Vorigen, geboren zu Paris in der

zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gehörte zu den *Vingt-quatre violons* des Königs von Frankreich. 1707 trat er als erster Violinist in die Opernkapelle. Eine Oper von ihm: »*Ulysse*« wurde 1703, aber mit wenig Erfolg aufgeführt. Seine Tanzweisen, betitelt: »*Caprice*«, *Boutade*« und »*Caractères de la danse*« hatten Ruf.

Rebello, João Soares oder Laurenço, einer der grössten portugiesischen Componisten, geboren zu Caminha in der Provinz Entre Douro 1609, kam, 15 Jahre alt, in die Dienste des Hauses Braganza. Er fand Gelegenheit, sein Talent auszubilden und gehörte bald zu den ersten Componisten seines Vaterlandes. Von seinen Zeitgenossen werden ihm viel Lobsprüche ertheilt. Erhalten sind von seinen Compositionen: Psalmen, Magnificat, Lamentationen und ein sechzehnstimmiges *Miserere* mit Basscontinuo, vereinigt unter dem Titel: »*Psalmi tum resperarum, tum completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*« (Romae, typis Mauritii et Amadaei Belmontiarum, 1657, in 4°).

Rebello, Manoel, portugiesischer Componist und Kapellmeister zu Evora, geboren zu Aviz in der Provinz Transtagana, blühte 1625. Seine sehr geschätzten Compositionen bestehen in Messen, Motetten u. s. w., welche in der königl. mus. Bibliothek in Lissabon aufbewahrt sind.

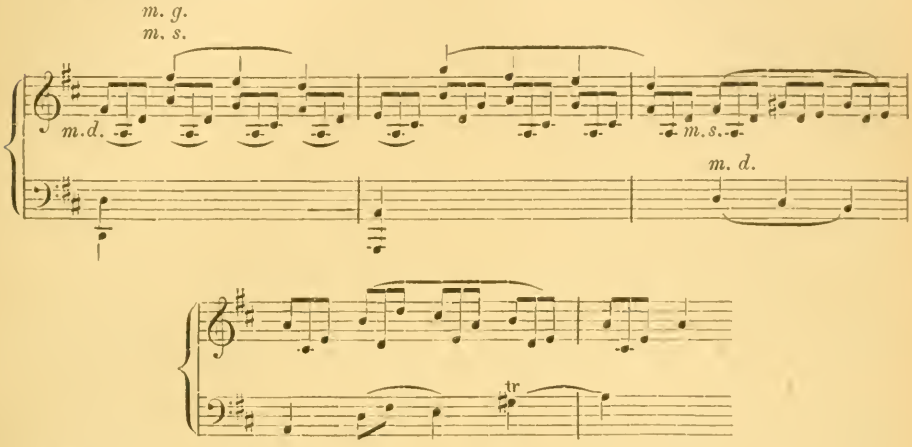
Reber, Napoléon Henri, geschätzter Componist und Lehrer der Harmonie am Conservatorium in Paris, ist in Mühlhausen am Oberrhein am 21. Octbr. 1807 geboren. Zuerst für einen industriellen Beruf bestimmt, widmete er sich später ausschliesslich der Musik. Er ging 1828 nach Paris und wurde ins Conservatorium aufgenommen, wo er von Jelensberger, Reicha und Lesueur Unterricht erhielt. Vom Jahre 1835 an veröffentlichte Reber zuerst Instrumental- und Vocalcompositionen, später dramatische. In Paris bei Richault erschienen: Quintette, drei grosse Quatuors, mehrere Trios und Clavierstücke von op. 1—9; einige reizende Melodien für Clavier: »*Le voile de la châtelaine*«, »*la Captive*«, »*Hai luli*«, »*La chanson du pays*« u. s. w. Von dramatischen Compositionen sind zu nennen: »*La nuit de Noël, en* 3 *actes*«, aufg. 1848; »*Le père Gaillard*, 3 *actes* (1852); »*Les papillotes de M. Benoit*, 1 *acte*« (1853); »*Les dames Capitaines*, 3 *actes*« (1857); »*Naïm*« (nicht aufgeführt); mehrere Sinfonien, in Paris aufgeführt; »*Traité d'harmonie*« (Paris, Colombier, 1862, ein B. gross 8°).

Rebling, Gustav, am 10. Juli 1821 zu Barby bei Magdeburg geboren, erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, dem musikalisch äusserst regsamen Cantor Fr. Rebling, besuchte in den Jahren 1836—39 das Musikinstitut Fr. Schneider's, und wurde in letzterem Jahre nach seiner Uebersiedlung nach Magdeburg Organist an der französischen Kirche. 1847 ernannte ihn die königl. Regierung zum Seminarmusiklehrer an Stelle des abtretenden Aug. Mühling, 1853 zum Domchordirigenten und Gymnasialgesanglehrer als Nachfolger des eben verstorbenen Wachsmann und 1856 zum königl. Musikdirektor. 1858 vertauschte G. R. die Domstelle mit der eines Organisten an der St. Johanniskirche. In dem J. 1846 gründete er den »Kirchengesangverein«, der sich die Aufgabe stellte, die Meisterwerke alter und neuer Zeit in der akustisch überaus günstigen Johanniskirche an geeigneten Festtagen mit vorzüglichen Solo- und Chorkräften zur Aufführung zu bringen. Ausser diesen geistlichen Concerten betheiligte sich der Verein bei den Symphoniesoiréen zum Besten des Orchesterpensionsfonds, die ebenfalls unter Leitung seines Dirigenten stehen und fort und fort eine Auswahl des Besten auf symphonischem Gebiete Erschienenen bringen. Als Componist hat G. R. Psalmen für 4, 6 und 8 Stimmen *a capella* und für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, Cellosonaten, Clavierwerke, Lieder für gemischten und Männerchor, sowie für eine Singstimme geschrieben, die überall den Ernst seiner künstlerischen Bestrebungen zu erkennen geben.

Rechenberg, Ernst, Professor der Musik und Componist in Berlin, ist am 12. Octbr. 1800 zu Friedersdorf am Quais im Regierungsbezirk Liegnitz geboren. 1822 kam er nach Berlin, besuchte das königl. Kirchenmusikinstitut,

studirte aber vornehmlich unter B. Klein's Leitung Composition. Er widmete sich nach absolvirten Studien dem Lehrfach. Zu seinen Schülern gehört Carl Eckert. Einige seiner Compostionen, als den Psalm: »Gott ist unser Heil« für mehrere Stimmen, Orgel und Orchester, Lieder und Clavierstücke hat er veröffentlicht, ebenso »Allgemeines Choralbuch«, Berlin bei Challier, mit Präludien und Orgelschlüssen, zusammengestellt aus den Werken J. S. Bach's, Hesse, Kühnel u. s. w.

Rechte Hand, ital.: *mano destra*, franz.: *main droite*, engl.: *the right hand*, zeigt an, dass die so bezeichneten Stellen eines Clavierstücks in ungewöhnlicher Weise, mit Vertauschung der Hände, ausgeführt werden sollen. Gewöhnlich werden beim Clavier die oberen Stimmen von der rechten, die untern von der linken ausgeführt; manchmal aber erfordern es die Umstände, dass das Verhältniss umgekehrt wird, dann muss dies angezeigt werden, wie im folgenden Sätzchen:



Die Melodie müsste im ersten und zweiten Takt von der rechten Hand gespielt werden und die Begleitungsfigur von der linken; das: *m. d.* zeigt an, dass ausnahmsweise die rechte die Begleitungsfigur ausführen soll und das: *m. g. (mains gauche)* oder *m. d. (mano destra)*, dass die Melodie von der linken Hand gespielt werden muss. Im dritten Takt wäre nach der gewöhnlichen Weise die Unterstimme von der linken Hand zu spielen; sie soll aber hier von der rechten gespielt werden, deshalb ist die Bezeichnung *m. d.* nothwendig; die linke Hand übernimmt die Begleitungsfigur, was durch die Bezeichnung *m. s.* oder *m. g.* angezeigt wird.

Recitativo (ital.), französ.: *Recitatif*, der Sprach- oder Redegesang, jene Verbindung der Sprache mit dem Gesange, bei welcher der letztere nicht bestimmte selbständige Formen gewinnt. Auch bei den Gesangsformen sind Wort und Ton innig verbunden, zu meist untrennbarer Einheit und der Ton treibt wie beim Recitativ unmittelbar aus dem Wort heraus, aber er wird zugleich nach ästhetischen Gesichtspunkten als Baustein für kunstvolle Formen verwendet. Durch die Melodie, wie durch den selbständig gliedernden und ordnenden Rhythmus und durch die organisch entwickelte Harmonik wird zugleich eine künstlerische Form gewonnen, welche den Inhalt plastisch gestaltet. Dem Recitativ fehlen diese gestaltenden Mächte. Der Gesangton unterstützt nur die Deklamation und demselben Zuge folgen Rhythmus und Harmonik, die ihre formbildende Macht hier nur in geringem Maasse üben. Sie sind alle nur aufgeboten, um die Redeweise bestimmter zu fixiren und ihr grössere Eindringlichkeit zu geben. Die Accente werden nach der logischen Bedeutung der Worte abgestuft, ohne irgend welche Rücksicht auf bestimmte Musikformen. Sogar die metrische Form der Rede wie der Reim bleiben bei dieser recita-

tivischen Behandlung unberücksichtigt. Das Recitativ will nicht gestalten, sondern nur eindringlicher verkünden; die Ausprägung eines bestimmten Metrums beeinträchtigt diese Wirkung, deshalb sieht das Recitativ davon ab. Der Werth und die Dauer der einzelnen Töne werden nur nach der logischen Bedeutung der Worte bemessen. Dem entsprechend kann der recitativische Gesang auch melodisch nicht eigentlich Bedeutung gewinnen, da die Intervalle nicht nach melodischem Prinzip, sondern nur nach dem besonderen Werth der Worte gewählt werden. Und endlich muss hierbei auch die Harmonik ihre gestaltende Macht verlieren; sie wird gleichfalls vorwiegend in dem Bestreben herbeigezogen, die logische Bedeutung der Worte hervorzuheben. Selbstverständlich gewinnt das Recitativ damit wesentlichste Bedeutung für die dramatischen Formen, in Oratorium und Oper. Es ist die, dem Dialog nächstverwandte Form des Gesanges und als solche von jeher der Gegenstand der mannichfachsten Experimente gewesen. Man glaubte sie auf das knappste Maass beschränken zu müssen und liess sie nur als Einleitung für die eigentlich weiter ausgeführten Gesangstücke gelten, die Vorbereitung der musikalischen Momente überliess man dem gesprochenen Dialog. Dass das Oratorium von diesen Anordnungen nicht betroffen wurde, hat seinen Grund wohl hauptsächlich in seinem Verhältniss zur gottesdienstlichen Form. Die Weise des recitativischen Gesanges bildete früh einen integrirenden Theil des Cultusgesanges. Ihr tritt in den Chorgesängen die Stimme der Gemeinde gegenüber, welche durch die priesterlichen Verkündigungen in die Anschauung des Göttlichen versenkt, sich in ein Verhältniss zu ihm setzt und aus der Allgemeinheit jener Anschauungen sich zur Besonderheit der Empfindung erhoben hat, die dann im Chor Ausdruck gewinnt.

So ist der doppelte Antheil, den die Musik an der Darstellung des Wortes nimmt, bestimmt, und das Oratorium hat ihn durch alle Phasen seiner Durchbildung zu erhalten und zu künstlerischer Bedeutung auszubilden gewusst.

Auch für die Oper erscheint das Recitativ dem nur gesprochenen Dialog weit vorzuziehen. Es ist nicht im Stande, das Unmusikalische im Dialog musikalisch zu machen, aber es bringt es dem Musikalischen so nahe, dass dies als sein natürlicher Ausfluss erscheint. Durch die Steigerung des Sprachtons der Rede zum Gesange werden die einzelnen Accente natürlich viel wirksamer, die nur leicht durch die Rede hindurch klingenden Gefühlsmomente werden durch den Gesang zu grösserer Anschaulichkeit herausgebildet und die Wirkung des Dialogs wird dadurch natürlich wesentlich erhöht. Indem die Stimme bei den bedeutsamsten Worten länger verweilt und sie durch besonders bedachtsam gewählte Intervallenschritte auszeichnet, wird uns der ganze, den Dialog erzeugende innere Prozess so nahe gelegt, dass wir ihn an uns selbst mit durchmachen. Durch das reichere musikalische Darstellungsmaterial werden die nur innerlich anklingenden Momente untereinander in Beziehung gesetzt, und so der einheitlich musikalische Ausdruck einer abgerundeten Stimmung in den entsprechenden selbständigen Formen vorbereitet. Freilich muss vorausgesetzt werden, dass der Dialog nicht ganz gleichgültige Redensarten enthält, aber diese sind überhaupt aus dem Kunstwerk zu verbannen, und sollten auch im recitirenden Drama keinen Eingang finden; was aber auch hier gottbegnadete Kraft vermag, das haben unsere grossen Meister, vor allem Johann Sebastian Bach und Mozart bewiesen, die oft auch die banalsten Redensarten musikalisch zu gestalten verstanden. Im Oratorium wie in der Oper ist demnach das Recitativ überall da am Ort, wo die Stimmungen und die dadurch herbeigeführten Situationen noch im Werden begriffen, noch nicht in sich abgerundet sind. Es bezeichnet demnach gewissermaassen den Weg, auf welchem das Individuum zu Stimmungen, das Drama zu Situationen gelangt.

Je nach der Bedeutung, welche die Musik dabei gewinnt, unterscheidet man zwei Arten, das

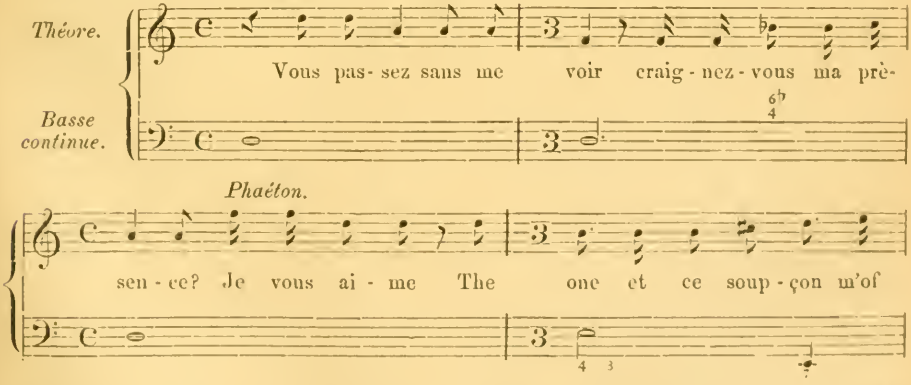
Recitativo secco, französ.: *Recitatif accompagné*, und das

Recitativo accompagnato, französ.: *Recitatif obligé.* Beim **Recitativo secco,** beim einfachen Recitativ, unterstützt die Begleitung nur durch die Ausprägung der Harmonik den Gesang. Diese wurde von der Laute, der Orgel oder dem Clavicimbel einfach akkordisch hinzugefügt, nur damit die Singstimme die nöthige Grundlage gewinnt. Da diese Instrumente früher nicht sehr tongebend gewesen sein mögen, so wurde der Bass zugleich mit dem Contrabass unterstützt. In einigen Fällen hat man diese Harmonik von Celli's und dem Contrabass ausführen lassen; allein man ist früh davon zurückgekommen, da die Celli's viel zu charakteristisch ihrem Klange nach sind, um bei solchen Gelegenheiten entsprechen zu können. Alle andern Instrumente eignen sich besser, wie diese. Nur für hohen Sopran erscheint der Stimmverein passend, weil die Stimme auf diesem dunklen Grunde jedenfalls sich sehr vortheilhaft abhebt. Alle Stellen des Recitativs, welche nicht ganz besonders anregend wirken, machen einen ermüdenden Eindruck, wenn sie weiter ausgesponnen wurden. Für das

Recitativo accompagnato *(obligé)* gehört schon ein bedeutender Inhalt, dann aber muss die Instrumentalmusik in ausgedehnterem Maasse eintreten, um ihn auch vollständig erschöpfend darzustellen. Die Instrumentalbegleitung, welche nicht nur ein, die Harmonie ergänzendes Tasteninstrument, sondern das Orchester ausführt, ist bemüht, durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele den Wortinhalt mit zu erläutern. Natürlich erfordern die selbständigern Instrumentalvorspiele, die Zwischen- und Nachspiele, wie die weiter ausgeführten Begleitungsfiguren wieder ein geregeltes Zeitmaass, allein doch meist in anderem Sinne, wie bei den festgefügten Formen. Das Recitativ verträgt, auch im Zeitmaass ausgeführt, doch nicht diese übersichtliche Gliederung und Gruppirung, wie die wirklichen Kunstformen; es folgt eben auch hierbei nur dem wechselnden Stimmungsgehalt, der noch zu keiner Concentration gelangt ist. Daher muss auch das

Recitativo a tempo immer noch möglichst frei, so frei, dass der Rede keinerlei Zwang angethan wird, gehalten sein. Noch im vorigen Jahrhundert war es Sitte, das Recitativ mit wechselndem Takt aufzuzeichen, wie in Lully's Partituren.

Aus: **Phaéton.** Scene III.



Sowie hier, wechselt in seinen Recitativen immer oft Takt um Takt der gerade Takt mit dem ungeraden. In Deutschland wie in Italien wurde früh der gerade Takt feststehende Taktart für das Recitativ, das hierin eben seine Abstammung von dem kirchlichen Responsoriengesange zeigt. Auch Versuchen, es ohne Taktstriche zu notiren, begegnen wir, wie beispielsweise bei Johann Friedrich Reichardt, doch fanden sie keine allgemeine Anerkennung, da dieser Weise der Aufzeichnung die Uebersichtlichkeit mangelt.

Ueber das Verhältniss des recitativischen Gesanges zu dem in feste Formen ausgebildeten, giebt Johann Sebastian Bach wieder ein treffendes Bei-

spiel in seinem Weihnachts-Oratorium. Der Verkündigung der Geburt Jesu durch den Evangelisten folgt ein Choral mit Recitativ. Nach einem Instrumentalvorspiel stimmt der Sopran die Choralmelodie an, und nach jeder Zeile tritt der Bass in recitativischem Gesange mit seinen Reflexionen hinzu. Auch die Textesworte des Basssolo sind metrisch und strophisch abgetheilt und durch den Reim gegliedert, wie beim Choral. Aber die recitativische Behandlung nimmt darauf nicht weiter Rücksicht. Die Strophe enthält Betrachtungen über die unergründliche Liebe Gottes, wie sie durch die Verkündigung der Geburt des Heilandes angeregt werden, und sie bedingen die recitavische Gesangsweise. Für diese ist natürlich die ungebundene Redeweise die entsprechendere, weil sie die metrische Form meist unberücksichtigt lassen muss. Sie soll die einzelnen bedeutungsvollen Worte hervorheben und durch die specielle Verwendung der charakteristischen Intervalle erläutern. An solchen Erläuterungen sind namentlich die Recitative Joh. Seb. Bach's überreich. Es sei hier nur auf einzelne Stellen der Matthäus-Passion, wie auf die Behandlung der Worte: »Und fing an zu trauern und zu klagen«, oder die Erzählung des Evangelisten, als Petrus den Herrn dreimal verläugnet hatte: »Und ging hinaus und weinete bitterlich«, oder die Worte: »Ehe der Hahn krähen wird« hingewiesen. Namentlich in solchen erzählenden Recitativen wird zu derartigen Erläuterungen gewöhnlich viel Gelegenheit geboten. Ihm verwandt ist das Recitativ mit mehr lehrhaftem Text. Das erzählende muss vor allem anderen den Ton der Rede fixiren und die Erzählung mit Hülfe der musikalischen Mittel lebendiger machen, nur an einzelnen Stellen gewinnt die Empfindung des Erzählers präciseren Ausdruck. In dem Recitativ mit mehr lehrhaftem Text tritt die Empfindung mehr in den Vordergrund. Das erzählende Recitativ ist meist äusserlich bedingt. Nur in der Voraussetzung, dass die musikalischen Momente irgend eines Ereignisses in selbständig musikalischen Formen dargestellt werden, ist die recitativische Behandlung der Erzählung gerechtfertigt und geboten. Das gilt auch vom Dialog im dramatischen Kunstwerk. Die Unterhaltungen des Herrn mit seinen Jüngern, sein Verhör vor dem Landpfleger gewinnen meist nicht an sich, sondern nur in ihrer Stellung innerhalb der Passionsmusik die Bedingungen für eine musikalische Behandlung. In jenen Reflexionen über Ereignisse oder auch über Grundsätze der Glaubens- und Sittenlehre, wird schon viel seelische Empfindung lebendig, dass sie nach musikalischem Ausdruck ringt. Sie ist noch nicht so stark geworden, dass sie eine selbständige Aeusserungsform erzeugt. Je mehr dies geschieht, je stärker die Empfindung wird, je mehr sie sich als Stimmung über die ganze Geistigkeit des Menschen verbreitet, desto fester wird natürlich dann die Form des Recitativs. Dann nimmt auch die Begleitung immer grösseren Antheil, sie drängt das Recitativ in auch rhythmisch mehr gebundene Formen und leitet dann consequent in das Orioso und die Arie hinüber. Die Begleitung gewinnt schon dann grössere Bedeutung, wenn sie die Accorde nicht nur angiebt, sondern während des recitativischen Gesanges fortklingen lässt. Wie diese Weise namentlich in der Matthäus-Passion hochsymbolische Bedeutung gewinnt, darauf ist schon oft hingewiesen worden. Die Recitative des Evangelisten sind meist Secco-Recitative. Sobald aber Christus redend eingeführt wird, treten die Streichinstrumente mit ausgehaltenen Accorden hinzu, die wie ein Heiligenschein die Worte umhüllen. Die Klangwirkung der lang ausgehaltenen Accorde ist natürlich eine gesteigerte gegen die, der nur leicht angegebenen, und besonders wird der Accordwechsel bedeutsam dadurch. Diese Behandlung ist daher recht geeignet, die verschleierte in den Worten nur angedeutete Empfindung zu enthüllen. So wird sie auch von Mendelssohn häufig angewendet, sehr treffend im »Paulus« beim Recitativ: »Und die Zeugen legten ab ihre Kleider«. Noch sinnlich wirksamer ist es, diese Accorde rhythmisch aufzulösen. Wenn der Oberpriester in Gluck's »Alceste« die Nähe seines Gottes fühlt und das Wehen seines Geistes empfindet, so erscheint, dies auszudrücken, das *Tremolo* der Streichinstrumente durchaus ent-

sprechend: »*Plein de l'esprit divin*«. Derartige Tonmalereien geben dem Recitative eine so hohe Bedeutung für die dramatische Entwickelung, wie sie eben der einfach gesprochene Dialog niemals haben kann. Ganz ähnliche Bedeutung haben dann die Instrumentalvorspiele, die Zwischen- und Nachspiele; durch sie namentlich wird der ganze Vorgang der Phantasie vermittelt und nahe gelegt.

Von grosser Bedeutung werden diese Instrumentalszwischenspiele endlich bei den Recitativen, in denen die Empfindung unmittelbar austönt, wie in den meisten, einer Arie oder einer Scene vorausgehenden Recitativen. Hier wird das Recitativ die Form, in welcher das erregte Gemüth aus dem Widerstreit der Empfindungen zu einer einheitlichen Stimmung zu gelangen sucht. Es sei hier an das erste Recitativ im »Don Juan« erinnert, das uns Donna Anna an der Leiche ihres Vaters zeigt. In ihrem Inneren kämpft das Entsetzen über den verübten Frevel mit der rührendsten Liebe zu dem gemordeten Vater und zu beiden treten dann die Rachegefühle hinzu, die neben den Liebesbetheuerungen Ottavios alle im Recitativ zum Ausdruck gelangen. Es ist nicht nöthig hierauf näher einzugehen oder noch weitere Beispiele anzuführen, Mozart's Opern, wie die Gluck's und vor allem »Fidelio« von Beethoven bieten deren hinlänglich. Richard Wagner entwickelte aus dieser Weise des Recitativs seinen Opernstil.

Eine eigenthümliche Form des begleitenden Recitativs entwickelte Joh. Seb. Bach in seiner Matthäuspassion. In einzelnen, wie: »Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt«, »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder«, »Er hat uns allen wohlgethan«, »Erbarm' es Gott«, »Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut«, »Auf Golgatha«, oder »Am Abend da es kühle ward« ist die Singstimme durchaus recitativisch gehalten, aber die Begleitung ist, ein bestimmtes Motiv streng entwickelnd, ganz fest geformt. Die den Text erzeugende Stimmung ist noch nicht stark genug, um eine selbständigere Form namentlich in der Melodie zu erzeugen; aber doch auch zu bedeutsam für eine nur andeutende Behandlung und so erscheint die Form des durchgängig begleitenden Recitativs geboten. Die Grundstimmung gewinnt in dem Begleitungsmotiv Ausdruck und in consequenter Entwickelung desselben wird diese immer weiter ausgebreitet, aber nicht in einer streng gegliederten, sondern in der festen, aber freien Form des Präludiums. Die Modulationsordnung wird nicht, wie bei den gegliederten Formen, mit Rücksicht auf diese Gliederung bestimmt, sondern vorwiegend durch die Deklamation. Diese ist ganz nach den bisher erörterten Prinzipien ausgeführt; die einzelnen Sätze und Worte werden vor den übrigen ausgezeichnet und vorwiegend darin ist die Wahl der Harmonie bedingt. Nur in dieser streng durchgeführten Begleitung und der dadurch meist gebotenen einheitlichen Tonart ist diese Weise des Recitativs von der oben erörterten freieren unterschieden. Wie Schumann aus ihr einen neuen Lied- und Rich. Wagner seinen Opernstil entwickelten, wird in den betreffenden Artikeln nachgewiesen. — Dass diese recitativische Weise des Gesanges die ursprünglichste ist und von den Culturvölkern zuerst geübt wurde, ist als feststehend anzunehmen. Der Artikel Lied weist nach, dass der Ton Anfangs in den Dienst der Sprache tritt, um dieser künstlerische Form zu geben. Als Accent bildet er in der hebräischen und vor allem in der griechischen und auch in der deutschen Sprache eine Fülle von künstlichen Formen heraus und als dann unter dem Einfluss des Christenthums die selbständige Melodie sich loslöste und besondere Musikformen erzeugte, wurde auch jene nur accentuirende Weise des Gesanges weiter gebildet, zuerst im christlichen Cultus in dem Collektengesange und als dann am Beginn des 17. Jahrhunderts die ersten Versuche gemacht wurden, die alte griechische Tragödie neu zu erfinden, wurde sie aus der recitirenden Weise mit besonderem Eifer entwickelt. Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio del Cavalieri gaben ihr schon eine mehr reizvolle Wirkung, indem sie ihr die melodischen Verzierungen einwebten. Wie dann Claudio Monteverde, Carrissimi, Aless. Scarlatti sie weiter bildeten und wie dann na-

mentlich in der speciellen Weise, in der das Recitativ der Arie gegenüber Bedeutung gewinnt, sich die verschiedenen Opernstile, der italienische, französische und deutsche kennzeichnen, ist in dem Artikel Oper nachgewiesen. Im Oratorium und in den Passionen erhielt sich die ältere Weise der Psalmodie an Stelle des Recitativs länger; sie gewann namentlich in Heinrich Schütz in seinen Passionen, wie in der Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung (1623) grösseren Reiz. Doch wurde erst durch Händel auch im Oratorium das Recitativ bis zu wirklich dramatischer Macht gesteigert.

Recitativo parlante, s. v. a. *Recitativo secco,* das nur mit dem Generalbass begleitete Recitativ.

Recitativo stromentate, das mit Instrumenten begleitete Recitativ.

Recordor, englischer Name der Blockflöte.

Rectus motus, s. Bewegung.

Re diesis, franz.: *re dièse,* in der modernen, siebensilbigen Solmisation der Ton *d*♯.

Reddita, Wiederholung, s. *Replica.*

Redern, Friedrich Wilhelm Graf von, königlich preussischer Ober-Truchsess, Wirklicher Geheimrath, Kammerherr und General-Intendant der königl. Hof-Musik zu Berlin, Ehrenmitglied der Akademie der Künste daselbst und der *Congregzione e Academia di Santa Cäcilia* zu Rom, Ritter vieler hoher Orden. Er ist zu Berlin am 9. Decbr. 1802 geboren und studirte daselbst die Rechte, trat 1823 in den Staatsdienst und ward 1825 Kammerherr ihrer königl. Hoheit der Kronprinzessin, späteren Königin. Neigung und Talent zur Musik zeigten sich schon in der Jugend und entwickelten sich früh, so dass er im J. 1820 seinen ersten grösseren Compositionsversuch eine Ouverture in Berlin öffentlich aufführen konnte. 1828 nach dem Rücktritt des Grafen Brühl, wurde er interimistisch mit der Leitung der General-Intendanz betraut und trat 1832 definitiv in diese Stellung, welche er nach einer zehnjährigen Thätigkeit niederlegte, und dafür General-Intendant der königl. Hofmusik wurde. Hiermit ist zugleich die Oberaufsicht des königl. Domchor und sämmtlicher Militärmusikchöre verbunden. Im J. 1859 fasste R. den Entschluss, seine musikalischen Kenntnisse durch energische Studien zu erweitern, und unterstellte sich zu diesem Zweck der Leitung des Prof. Grell. Eines der ersten Früchte dieser Studien war eine Cantate, die zur Geburtstagsfeier des Königs in der Akademie der Künste aufgeführt werden sollte, was aber wegen Erkrankung des Königs nicht geschah; die Aufführung fand einige Zeit später durch die Singakademie statt. Mehrere theils schon früher componirte Kirchenstücke, sowie die grosse Oper in drei Akten »Christine« von E. Tempeltey, gelangten in Berlin mit Beifall zur Aufführung; die Oper am 17. Jan. 1860 im königl. Opernhause. Von seinen Compositionen sind noch zu nennen Kirchenmusik: 1) »Liturgie für vier Stimmen und Chor« (Berlin, Schlesinger, 1854); 2) »*Musica sacra*«, Vol. I; »*Agnus Dei*«, 1856; »*Adoramus*«, 1856; »*Veni St. Spiritus*«; »*St. Dominus*«, Vol. II; »*Nunc dimittis*«; »*Hymnus angelicus*«; *Magnificat*«, 1857; »*Christus factus est*« (zum Geburtsfeste seiner Majestät des Königs und demselben gewidmet, ebend. 1857). Cantaten: »Laut töne unser Lobgesang«, Cantate zum Geburtstage des Königs Friedrich Wilhelm IV., Text von Dr. Hesekiel, componirt für Solo, Chor und Orchester, ward am 1. Jan. 1858 in der Sing-Akademie zuerst aufgeführt. Oper: »Christine«, grosse Oper in 3 Akten von E. Tempeltey, am 17. Jan. 1860, Berlin, königl. Opernhaus; »Clavierauszug« (Bote & Bock, Berlin). Instrumentalmusik: Ouverture für Orchester (Berlin, 1820); Triumphmarsch zur Tragödie Kaiser Friedrich III. für Piano (Schlesinger); Zwei griechische und böhmische Quadrillen für Pianoforte (ebend.). In der Sammlung neuester Tänze (ebend.): Sechs Contretänze, zwei Lyoner Walzer. Quadrille zum Fest der weissen Rose, Quadrille *à Cheval* (Schlesinger), Fackeltanz zur Vermählung des Prinzen Friedrich Karl von Preussen 1854 (Berlin, Bote & Bock), Fackeltanz zur Vermählung der Prinzessin Louise von Preussen

(ebend.), Partitur und Clavierauszüge, Concert-Ouverture für Orchester (ebend. 1856), Geschwindmarsch, Armeemarsch 165 (ebend. 1856), Fackeltanz zur Vermählung des Prinzen Friedrich Wilhelm für Cavallerie-Musik (ebend. 1858), Elfenreigen für Cavallerie-Musik (ebend. 1858).

Redi, Francesco, ein berühmter italienischer Sänger, gründete 1716 in Florenz, wo er auch Kapellmeister war, eine Gesangschule, aus der bedeutende Sänger, unter anderen Victoria Tesi, hervorgingen.

Redi, Thomas, geboren zu Sienna in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war 40 Jahre (bis 1735) Kapellmeister zu Loretto. Er hat viel Kirchencompositionen im Manuscript hinterlassen, unter welchen sich 8stimmige Psalmen mit schönen Fugen befinden.

Redin oder Redien, Jean François, belgischer Violinist und Componist, wurde zu Antwerpen Anfang November 1748 geboren. Sein Vater war ein Bürger dieser Stadt, und er der dritte Sohn desselben. Ueber seinen musikalischen Bildungsgang ist nichts bekannt, man weiss nur, dass er erster Violinist an der Kathedrale zu Antwerpen war. Sein viertes Werk wurde in London edirt, weshalb man annehmen kann, er habe in dieser Stadt verweilt; gestorben ist er in Antwerpen am 24. Febr. 1802. Seine musikalischen Arbeiten sind achtenswerth, und fanden zur Zeit ihres Erscheinens Beifall. Es sind: 1) »*Six duos pour deux violons*«, op. 1 (Bruxelles, Van Vpen); 2) »*Six Sonates pour deux violons dédiés au chevalier J. F. van Ertborn et composées par J. F. Redin, premier violiniste de la cathedrale d'Anvers*«, op. 2 (ibid.); 3) »*Six symphonies pour 2 violons, alte, basse, 2 hautbois et 2 cors*«, op. 3 (Paris, Bailleux, 1786); 4) »*Six quatuors pour 2 violons, alto et basse*« op. 4 (London, Preston, 1789).

Reduciren, franz.: *réduire*, heisst eine vielstimmige Partitur auf weniger Instrumente zusammen ziehen. Es ist dies Verfahren vom Arrangiren unterschieden; bei diesem wird ein bestimmtes Tonstück so umgeschrieben, dass es für andere als die ursprünglich bestimmten Instrumente ausführbar wird. Orchesterstücke werden für Streichquartett oder Harmoniemusik, für Clavier u. s. w. arrangirt. Fehlen dagegen einem Orchester zur Ausführung irgend eines Orchestersatzes einzelne, nicht gerade wesentliche Instrumente, eine zweite Clarinette, Flöte oder Oboe, oder auch Flöten, oder Oboen, oder Clarinetten ganz und gar, ein drittes und viertes Horn, so wird die Partitur so zusammen gezogen, dass diese Instrumente auch wegbleiben können, ohne die Gesammtwirkung sehr zu stören; das nennt man reduciren.

Reductio modi, ist im alten Tonartensystem die Zurückführung eines transponirten Tons auf seinen Originalton. Sie wurde unternommen, um sich zu überzeugen, dass der transponirte Ton auch genau der Originaltonart nachgebildet ist. Jede dieser Originaltonarten hatte besondere charakteristische Merkmale, die auch bei der Transposition natürlich nicht verwischt werden durften.

Reduction (Abkürzung) der Verhältnisse der Intervalle ist das Verfahren: bei der Tonberechnung das in höheren Bruchzahlen erscheinende Intervallenverhältniss auf die kleinsten (Wurzelzahlen) zurückzuführen, indem man die beiden Glieder des Verhältnisses durch eine, in beiden Zahlen ohne Rest aufgehende Zahl dividirt (s. Akustik).

Reel, ein alter, brittanischer Schiffertanz im dreitheiligen Takt.

Reeve, William, Professor der Musik und Componist, wurde zu London 1757 geboren, studirte Anfangs die Rechte, schlug aber später einen anderen Lebensweg ein und begab sich unter die Leitung des Organisten zu Westminster, Richardson, um Musik zu studiren, worauf er 1781 selbst eine Stelle als solcher zu Tottness in Devonshire antrat. 1783 übernahm er die Verpflichtung, die Musik zu den Pantomimen und Dramen eines Londoner Theaters zu schreiben, auf welche Weise er wieder nach London kam, und dort nicht allein mehr denn hundert derartiger Musiken componirte, sondern auch als Sänger und Schauspieler auftrat. Er war seiner Zeit durch seine Musik durchaus be-

liebt, besonders im komischen Genre. 1792 verwaltete er eine kurze Zeit lang den Organistendienst zu St. Martin. Diejenigen Stücke, welche den meisten Erfolg hatten, sind folgende: »Oskar und Malwina», Pantomime, 1791; 2) »Orpheus und Euridice«, Ballet, 1792; 3) »Die Erscheinung«, musikalisches Drama, 1794; 4) »Herkules und Omphala«, Pantomime, 1794; 5) »Die Börse«, musikalisches Drama, 1794; 6) »Mersy Sherwood«, 1795; 7) »Arlequin und Oberon«, 1796; 8) »Baniry Bay«, Oper, 1797; 9) »Raymond und Agnes«, Ballet, 1797; 10) »Round Tower«, 1797; 11) »Johanna d'Arc«, historisches Ballet, 1798; 12) »Die Einschiffung«, Operette, 1799; 13) »Thomas und Susanne«, Oper, 1799; 14) »*La caravanne*«, idem; 15) »*The Dash*«, *Opera bouffe*, 1804; 16) »*Wite Plume*«, Oper, 1806; 17) »Paul und Virginie«, 1800; 18) »*Blind gire*« u. s. w. Ferner hat R. eine Clavierschule veröffentlicht unter dem Titel: »*The juvenice preceptor, or entertaining instructor; a complete introduction to the pianoforte*« (London, Clementi, in Folio).

Reeves, Sims, der bedeutendste Tenor Englands, ist zu Woolwich 1821 geboren. Von seiner Kindheit an zeigte er die glücklichsten Anlagen für Musik, und da sein Vater Musiker war, wurden diese auch zeitig berücksichtigt. Er studirte zunächst mehrere Instrumente, auf welchen er schon im vierzehnten Jahre nicht geringe Fertigkeit besass, gleichzeitig wurde er auch in die Theorie der Musik eingeführt. Später erhielt er in North-Croy in der Grafschaft Kent eine Stelle als Organist und Chordirektor, und in dieser Zeit schrieb er auch mehrere Kirchenmusikstücke. Nach London zurückgekehrt, nahm er bei J. B. Cramer Clavierunterricht, auch führte ihn sein Vater, durch die schöne Stimme des Sohnes veranlasst, zu einem Gesangsprofessor. Hier trat der nicht vereinzelt stehende Fall ein, dass dieser seine Stimme für einen Bariton ansah und demgemäss ausbildete, obwohl es ein Tenor war, so dass R. bei seinem ersten Auftreten in Irland und Schottland, in der »Nachtwandlerin« und »Cenerentola« und anderen Opern die Bariton-Partie sang. R. begriff indess, dass er auf falschem Wege wandle und begab sich zu Bordoni nach Paris. Dieser erkannte den Missgriff und bildete die Tenorstimme aus. R., als gebildeter Musiker, war fortwährend bedacht, die höchste künstlerische Fertigkeit zu erwerben, und gelangte auch dahin, besonders als Oratoriensänger Unvergleichliches zu leisten. Auf den Musikfesten Englands, den Oratorienaufführungen in Exceter-Hall und Cristal-Palace, feierte er besonders in den Partien der Händel'schen Werke seine grössten Triumphe. Ebenso entzückte er die Zuhörer durch den unvergleichlichen Zauber, mit dem er englische und schottische Volkslieder sang. Sein erstes Debüt als Tenor war die Partie des Edgar in »*Lucia di Lammermoor*«, in der er besonders in Mailand grosse Erfolge errang. In London war er abwechselnd im Drury-Lane-Theater der Königin und Covent-Garden engagirt, auf dem letzteren sang er in Gemeinschaft mit Mad. Sonntag und Fräul. Hayes. 1856 trat er von der Oeffentlichkeit ganz zurück.

Refrain, Kehrreim, eine eigenthümliche Art des Reimes, die regelmässige Wiederholung eines Wortes oder desselben Verses oder derselbeu Strophe nach jedem poetischen Abschnitt. Der Kehrreim folgt in der Regel am Ende jeder Strophe, oder er ist jeder als leitendes Band eingewoben. In der christlichen Kirchenpoesie fanden früh die Formeln: *Alleluja* oder *Kyrie eleison* und *Christe eleison* als Refrains Eingang. Jede der drei Strophen des ältesten bekannten deutschen religiösen Liedes: Unsar trohtin hat farsalt, schliesst mit dem Refrain: *Kyrie eleison, Christe eleison.* Die lateinischen Marienlieder des 13. Jahrhunderts haben als wiederkehrenden Refrain: *ex virgine Maria* oder *cum virgine Maria* u. s. w. Der Refrain fand bald auch in der altdeutschen und vor allem in der Volkspoesie Eingang. Die sogenannten Jubilationen, die textlosen Solfeggien, mit welchen das Volk in der Kirche den Gesang der Priester beantwortete, erzeugten jene, aus begriffslosen Lauten und Worten zusammengesetzten Refrains, die nur der beziehungslosen Lust am Gesange dienten, wie das Tandaradei Walthers von der Vogelweide, das:

tararanuretum, *tararanuriruntundeie* und die ähnlichen, die wir vielfach bei den Minnesingern, oder das *Susa ninna susa noe*, das durch niederländische Dichter auch in die deutsche Volkspoesie Eingang fand. Der Refrain wurde zum unmittelbaren entsprechendsten Ausdruck der Empfindung des Volkes. Für diese ist der knappe Rahmen der Dichtung in der Regel nicht ausreichend: das Volksempfinden erweitert ihn für den musikalischen Ausdruck, indem es einzelne Silben wiederholt, wie:

„Ich weiss ein Fräulein hübsch und fein —
ja hübsch und fein!
Ich wollt' ich könnt heut bei ihr sein —
ja bei ihr sein."

Oder es schiebt beliebige Worte ein, nur um der Entfaltung der Melodie grösseren Raum zu gewähren, wie in dem Liede:

„Frau ich bin euch von Herzen hold —
o mein, o mein!
Ich thät euch gerne was ich sollt' —
o mein, o mein!"

In anderen werden die wunderlichsten Silbencombinationen aufgenommen, nur um des Herzens Lust und Sehnen recht ausschallen zu können, wie:

Vivallera, viderallera
Juchhei' fackelorum, dideldorum, fackelorum deidchen!

Besonders reich an Erfindung derartiger Refrains ist das Volk, wenn es gilt, eine mehr drastisch komische Wirkung zu erzielen, wie:

Es wollt' ein Frau zum Weine gan,
herori matori,
Sie wollt den Mann nit mit ihr lan,
guritsch, guretsch, guritschi matetsch
herori matori.

Namentlich wird der Refrain auch in den erzählenden Liedern häufig angewendet; der meist kurzathmige Bau der Strophen dieser Lieder giebt einen zu engen Rahmen für den Erguss der Stimmung und deshalb wird er durch solche refrainartige Sätze erweitert. Der Refrain gewinnt in der Romanze und Ballade zugleich auch höhere ethische Bedeutung, indem er die Grundstimmung in eine Sentenz zusammenfasst, die den Strophen angehängt, oder eingefügt wird. Besonders reich an solchen Refrains sind die schwedischen Balladen:

Herr Peder geht vor seiner Mutter zu stehen,
Wehet kalt, kalt der Nordwind über's Meer —
Und hatt' ich nicht ein Schwesterlein schön?
Sie kehret wohl zurück, wenn der Wald sich belaubet.

Ein Schwesterlein hattest du, schön von Gestalt,
Wehet kalt, kalt der Nordwind über's Meer.
Allein gerieth in der Meerfrau Gewalt,
Sie kehret wohl zurück, wenn der Wald sich belaubet.

und in dieser Weise ist der Refrain als zweite und vierte Zeile sämmtlichen 30 Strophen eingefügt. Ebenso in einem anderen:

Der Nix, er schreitet auf schneeweisen Sand —
Wacht alle redlichen Knaben!
Da schafft er sich um zum Edelmann —
Die Jungen die Zeit wol verschlafen haben.

Der Nix zum Schneiderhof gehet er —
Wacht auf alle redlichen Knaben!
Ein blaues Gewand dort empfahet er,
Die Jungen die Zeit wol verschlafen haben.

die Ballade hat 21 Strophen und in jeder stehen die zweite und vierte Zeile als Refrain.

Wie der Refrain so hauptsächlich Träger der Stimmung wird, so wird er auch zugleich der Hauptfaktor der Musikgestaltung des Ganzen. Er wird

namentlich ihrethalben aufgeboten. Dem musikalischen Ausdruck der Stimmung soll durch ihn grösserer Raum geschaffen werden und daher stützt die musikalische Form des Liedes und der Ballade sich namentlich auf ihn. Er bildet gewissermaassen die Grundpfosten der Form, an welche das eigentliche Lied symmetrisch angesetzt war. Häufig wird er noch dadurch ausgezeichnet, dass seine Ausführung der Chor übernimmt, während das Lied, oder die erzählende Ballade von der Solostimme vorgetragen wird. Dass der Refrain auch in der modernen Kunstlyrik noch seine grosse Bedeutung hat, ist bekannt, und zwar ebenso der Wortrefrain, wie in Körner's »Schwertlied«, in dem jede Strophe mit »Hurrah« schliesst, oder der Versrefrain, wie in Uhlands »Des Knaben Berglied«, in welchem jeder Strophe der Vers: »Ich bin der Knab' vom Berge« beigeben ist, oder der Strophenrefrain, wie in Goethe's »Haidenröschen«, bei dem jede Strophe mit dem Refrain:

„Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Haide."

schliesst.

Regal, ein kleines, selbständiges Orgelwerk; es enthielt, wie die alten Positive, eine Claviatur, zwei Blasebälge, eine Abstraktur, Windladen und eine oder mehrere Zungenstimmen, welche im 5—2,5 + 1,25 und 0,62 Meterton standen und theils offen, theils gedeckt waren. Diese kleinen Positive konnten auf einen Tisch gestellt und gespielt werden. Dies geschah auch in Wirklichkeit, indem sie auf den Tafeln der Könige und Fürsten ihren Platz fanden und auf ihnen Tafelmusik gemacht wurde. Zeichnungen solcher eigenthümlicher Instrumente finden sich in der »Syntagma« des Prätorius. Ein König von Dänemark soll das erste Regal besessen haben. Diese Instrumente geriethen bald in Vergessenheit und nur die Zungenstimme dieser Regale blieb der Orgel unter dem Namen Regal. Je nachdem der Körper derselben verschieden gestaltet wurde, hiess diese Stimme dann Trichterregal (eine Stimme, welche Mattheson im »Orchester« I, S. 299 wenig gefällt), Geigen- oder Jungfernregal, Cymbelregal, Knopf- oder Apfelregal, Köpfleinregal. Oft erhielt sie auch andere Beinamen und hiess dann: Scharf-, Gedämpft-, Grobgedact-, Subtil-, Klein-, Gross-, Messing-, Harfen- und Grob-Sordunenregal. Walther machte aus dem Regal eine *vox humana*. Ein alter Orgelbauer soll sogar eine Erfindung gemacht haben, nach welcher ein Regal sich niemals verstimmen konnte, ob es auch gleich aus der Kälte in die Wärme, oder aus der Wärme in die Kälte gebracht wurde. Jedoch glaubt schon Prätorius nicht mehr an diese Erfindung. Die meisten Regale haben trichterförmige Aufsätze, die auf einem engen Cylinder stehen. Das Messingregal hatte messingne Aufsätze.

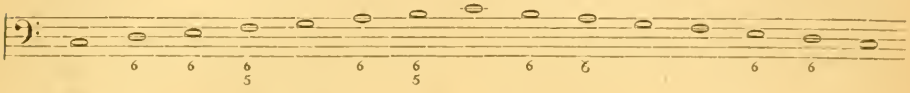
Regart, D. Salvado Maria, spanischer Musiker des 19. Jahrhunderts (1840—1860), ist der Autor eines Buches, welches den Titel führt: »*Nuevo sistema musical Tratado elemental de musica figurada o canto profano*« (Madrid).

Regel, ital.: *Regola*, franz.: *Règle*, engl. *Rule*. Die allgemeinen ästhetischen Gesetze, nach denen das Kunstwerk zu ordnen, zu regeln ist, heissen Regeln. Diese sind ebenso im Material wie in der besondern Idee des Kunstwerks begründet. Licht und Farbe, Stein und Mörtel, Metall und alle die Mittel künstlerischer Darstellung tragen ebenso wie der Gesangton die Gesetze in sich, nach denen sie verarbeitet werden müssen, und diese werden zu eben so viel Regeln für die Schöpfung der Kunstwerke. Sowie der Maler nicht die Gesetze der Perspektive, der Farbenharmonie, der Lichtwirkung; der Architekt nicht die der Schwere u. s. w. verletzen darf, will er ein Kunstwerk schaffen, so darf auch der Tondichter nicht die akustischen Gesetze, nach denen die Töne sich ordnen, und auch nicht die Gesetze des Rhythmus vernachlässigen oder verletzen, diese werden für ihn zu streng zu beobachtenden Regeln. Welche weiteren Gesetze dann in der Idee des jeweiligen Kunstwerks liegen, das ist in dem Artikel: Philosophie der Kunst angedeutet und in den, die speciellen Formen behandelnden Artikeln weiter ausgeführt worden. Auch

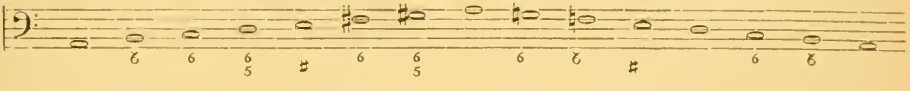
das Genie, der genial schöpferische Meister kommt nicht los von diesen Regeln' aber er handhabt sie mit genialer Freiheit; weil er sie als das erkennt, was sie sind, weil sie ihm als lebendiger Organismus des Kunstwerks erscheinen, werden sie ihm nur zum Werkzeug, seine Ideen offenbaren zu können. Der nachahmende Handwerker sieht den Schematismus, den er nur mühsam nachzuahmen im Stande ist. Dem unreifen Stürmer und Dränger aber werden sie zur fesselnden und hemmenden Schranke, an der er seine besten Kräfte zerstört und zersplittert.

Regel der Octave, *Regle de l'Octave*, nannten nach Rousseau's »*Dictionnaire*« II, p. 143 seit 1700 einige französische Theoretiker ein mechanisches Verfahren, auf jeden Ton der Tonleiter einen bestimmten Akkord aufzubauen, um dadurch das Generalbassspielen zu erleichtern und die gewöhnliche Bezifferung übrig zu machen. Es ist auf den ersten Blick einleuchtend, wie wenig bei der Fülle von Akkorden, welche die Tonleiter aufweist, ein solches mechanisches Verfahren zweckmässig erscheint. Man nahm dabei folgendes Schema an:

Dur.



Moll.



das den ganzen Apparat weniger einfach, als vielmehr recht dürftig erscheinen lässt.

Regeln des reinen Satzes, s. Contrapunkt, Fortschreitung, Reiner Satz.

Reggio, Pietro, ein berühmter Lautenmacher des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Genua, war Mitglied der Kapelle der Königin Christine von Schweden. Nach deren Abdankung ging er nach England und hielt sich einige Zeit in Oxford auf, wo er im J. 1677 ein Büchelchen unter dem Titel: »*A Treatise to sing well any song what soever*« herausgab. Auch setzte er Cowley's »Liebeslieder für eine Singstimme mit dem Generalbass« in Musik. Er ging später nach London, wo er am 23. Juli 1685 starb.

Regiertisch, Claviertisch, Clavierschrank, Spieltisch, ist eine Vorrichtung, bei welcher sich die Claviaturen und das Pedal nicht an der Orgel selbst, sondern in einem kommodenförmigen Schranke, der gar nicht mit der Orgel in Verbindung zu stehen scheint, befinden. Diese Einrichtung macht es möglich, dass der Spieler sein Gesicht dem Innern der Kirche, resp. dem Altar zuwendet. Der Mechanismus des Regierwerkes geht dann unter dem Fussboden in die eigentliche Orgel.

Regierwerk wird die gesammte Construktion der Registerzüge, durch welche die einzelnen Stimmen zum Tönen oder Schweigen gebracht werden, genannt. Zum Regierwerk gehören mithin die Schleifen oder Parallelen, die Registerstangen, Wippen u. s. w. und Registerknopf (Manubrien). Jedes Manual sowohl, als auch das Pedal erfordern ein eigenes Regierwerk.

Regino, Abt des Benedictiner-Ordens zu Prüm im Trierschen, ein Deutscher von Geburt, wirkte gegen Ende des neunten Jahrhunderts und starb 915. Wegen seiner Gelehrsamkeit stand er in der Abtei zu Prüm, wo er sein Gelübde ablegte, in hohen Ehren. Er war es auch, der 885 dem Prinzen Hugo, Sohn des Königs Lothar, das Haar abschnitt, als man ihn dem Kloster übergab, nachdem man ihm die Augen ausgestochen hatte. Nach der Plünderung dieser Abtei durch die Normannen 892, als Farabert abdankte, wählte man Regino als Nachfolger dieses Abts, indessen die Intriguen anderer Mönche nöthigten ihn, 899 das Kloster zu verlassen, worauf er sich in die Nähe Ratbod's, Erzbischofs von Trier, begab. Dieser ernannte ihn zum Abt von

St. Maximin in der Vorstadt von Trier, wo er auch 915 starb. Von Regino hat man: 1) »Eine Chronik von der Geburt Jesu bis 907, welche 1521 zu Mainz und 1566 zu Frankfurt veröffentlicht wurde, und welche Pistorius aufgenommen hat in: *Rerum germanicarum Scriptores*« (Frankfort, 1583); 2) »*De disciplina ecclesiastica veterum, praesertim Germanorum*«, libri duo (Helmstädt, 1659, in 4°); 3) »*Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis*«. Die Existenz dieses Manuscripts war nicht bekannt, bis Bünemann, Bibliothekar zu Minden, dasselbe in einer Auktion in Mastricht kaufte. Mattheson annoncirte dieses Ereigniss in der No. 3 seiner »*Critica musica*«, t. I p. 83 im Monat Juni 1722, indem er bemerkte, dass Ludwig XIV. einige Jahre früher für die Herbeischaffung dieses Manuscripts mehrere Tausend Thaler geboten habe. Nach einer Notiz von Bünemann versichert Mattheson, dieses Manuscript sei von der Hand Regino's selbst und das einzige, welches vorhanden. Es befand sich lange Zeit verborgen auf der Pauliner-Bibliothek zu Leipzig, bis der Abt Gerbert zwei Abschriften davon machen liess und es in Band I S. 230—247 seiner »*Script. eccles. de musica*« abdrucken liess. Die eine dieser Abschriften scheint nach Ulm gelangt zu sein, wenigstens befindet sich zur Zeit dort eine. Fétis kennt noch eine dritte, welche er auf der königl. Bibliothek zu Belgien unter No. 2751 in einem Bande sehr alter Handschriften fand. Diese kostbare Copie der Arbeit Regina's datirt vom Jahre 885 und enthält den Brief an Rathbod und neben 243 Versetten noch 52 Responsorien in den acht Kirchentonarten, notirt in Neumen.

Regis oder De Roy, Johann, ein belgischer Componist von Ruf, der um die Mitte und das Ende des 15. Jahrhunderts lebte und schaffte, wie dies aus dem Tinctoris (Proposta, geschrieben 1476) zu schliessen ist, der ihn als ausgezeichneten Musiker nebst seinen Zeitgenossen Okeghem, Busnois, Caron aufführt. Wo er lebte, oder welche Stellung er einnahm, ist nicht bekannt. In einem Buche, welches Fragmente von Messen verschiedener Autoren enthält, veröffentlicht von Petrucci de Fossombrone 1508, findet sich ein *Credo*, vierstimmig, aus der Messe »*Village*« von Regis. Das erste Buch fünfstimmiger Motetten, ebenfalls von Petrucci herausgegeben, enthält vier Motetten von Regis: »*Ave Maria*«; »*Clangot plebs floret*«; »*Salve Sponsa tui genitrix*«; »*Lux solemnis adest*«. Im dritten Buche der werthvollen Sammlung desselben Typographen, betitelt: »*Harmonice musices Odhecaton*« (Venedig, 1503) findet sich wiederum ein vierstimmiger französischer Gesang von Regis, welcher mit den Worten »*S'il vous plaisist*« beginnt. Ausserdem sind mehrere Messen desselben Componisten im Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle zu Rom aufbewahrt, auch führt Tinctoris (Propost, lib. III C. 5) eine Messe »*Per omnia*« von R. an.

Register bei der Orgel heisst jede vollständige Orgelstimme; doch giebt es auch blinde Register oder Stimmen, die entweder der Symmetrie wegen angebracht sind, oder die Calcantglocke und dergl. in Bewegung setzen, nicht aber zu einer Orgelstimme führen.

Register bei der menschlichen Stimme (und wohl auch bei einzelnen Blaseinstrumenten, wie bei der Flöte, Oboe, Clarinette u. s. w.) nennt man die, nach den verschiedenen Tonlagen etwas abweichende Klangfarbe der einzelnen Organe. (S. Singstimmen.)

Registerhobel heisst der Hobel der Orgelbauer, welcher vorzüglich bei der Verfertigung der Abstracten gebraucht wird.

Registerknöpfe heissen bei den Registerzügen der Orgel die Knöpfe oder Ringe, vermittelst welcher die Registerstangen herausgezogen oder hineingeschoben werden. Ueber oder unter denselben sind die Namen der Stimmen bemerkt.

Registerzug ist der Mechanismus an der Orgel, der dazu dient, die Schleifen anzuziehen oder abzustossen und dadurch den Wind zu jeder Stimme zu führen.

Die Haupttheile eines Registerzuges sind der Registerknopf und die Regier- oder Schiebstange. (S. Orgel.)

Registraturwellen, Wippen, heissen die in Zapfen laufenden Hölzer auf beiden Seiten der Windlade, die mit zwei Armen versehen sind, an deren einem die Registerstangen, an dem andern die Schleifen, welche durch die Registerknöpfe regiert werden sollen, befestigt sind.

Registriren heisst die verschiedenen Orgelstimmen zweckmässig mischen. (S. Orgelregistrirung.)

Regle de l'Octave, s. Regel der Octave.

Regnard oder Regnart, François, Componist und Instrumtalist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Douay in Flandern, war eine Zeit lang an der Kapelle zu Tournay thätig und trat dann in die Dienste des Erzherzogs Mathias. Von diesem Musiker sind bekannt: 1) »*Missae tres, quatuor et quinque vocum, auctore Francisco Regnardo Sereniss. Principis Mathiae Austrij etc. musicorum vice praefecto*« (Jam primum in lucem editae; Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1582, in Fol. max.); 2) »*Cinquante chansons a quatre et cinq parties, convenant tant aux instruments qu'a la voix*« (à Douai chez Jean Bogaerd, 1575, in 4°); 3) »*Poesies de P. de Ronsard et autres poëtes, mises en musique, a quatre et cinque parties*« (Paris, Adrien Leroy, 1579, in 4° oblong.).

Regnard oder Regnart, Jacques, Bruder des Vorigen, geboren zu Douay gegen 1531, machte seine wissenschaftlichen Studien im Jesuitenkollege und begann seine musikalische Carriere als Kapellknabe der Kathedrale in Tournay. Es erschienen bereits zu dieser Zeit Compositionen von ihm nnd zwar 1552 in einer Sammlung vier- und fünfstimmiger Magnificate verschiedener Componisten. Er kam nun als Sänger in die Hofkapelle Kaiser Maximilians II., welcher ihn auch zum Vicekapellmeister ernannte und als welcher er nach dessen Tode von seinem Nachfolger Rudolph II. bestätigt wurde. In dieser Periode nahm Pierre Jomelli in seiner berühmten Motettensammlung 1568 »*Novus Thesaurus musicus*« 20 derartige Stücke von Jacques Regnard auf. Des Erzherzogs Ferdinand Verlangen nachgebend, verliess er Prag und den Dienst des Kaisers Rudolph und ging nach Wien, kehrte jedoch in nicht allzulanger Zeit in sein altes Verhältniss zurück. Endlich als er sich krank und schwach fühlte, veranstaltete er noch die Ausgabe der unten angeführten neun Messen, denen er eine weitläufige Dedikation, unterschrieben: Prag, den 31. Decbr. 1599, vorsetzte, worin er Angaben über seine Künstlerlaufbahn macht, dem Kaiser seinen gegenwärtigen hoffnungslosen Zustand schildert und denselben bittet, nach seinem Tode sich seiner Wittwe und seiner Kinder anzunehmen. Diese Dedikation ist in lateinischer Sprache abgefasst und Prag, den 31. Decbr. 1599 datirt. Der Wahrscheinlichkeit nach ist er bald darauf gestorben, denn die Herausgabe der betreffenden Messen erfolgte von seiner Wittwe bereits 1602. Der Titel der Sammlung der oben erwähnten Composition ist: »*Magnificat secundum 8 vulgares musicae modos a diversis musicis compositum* 4- und 5stimmig« (Duaci, 1552). Ferner sind von R. zu nennen: 1) »Teutsche Lieder mit dreyer Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen« (München, Ad. Berg, 1573, Frankfurt, 1591 und 1597). 2) »*Sacrae aliquot Cantiones quas moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum. Authore Jacobo Reynart flandro Sac. Caes. Majestatis musico divo Maximiliano II. Romanorum imperatori semper Augusto consecratus*« (ibid. 1575, in 4°). 3) »*Aliquot cantiones vulgo motecta appellatae, ex veteri atque novo testamento collectae, quatuor vocum. Autore Jacobo Regnard flandro, sacrae Caesareae Majestatis musico*« (Noribergae in officina Cath. Gerlachin et haeredes Johannis Montani, 1577, in 4°). 4) »Newe Kurzweilige teutsche Lieder mit fünf Stimmen zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen« (Nürnberg, 1580, in 4°). 5) »*Canzoni italiane a cinque voci*«, lib. 1 und 2 (ibid. 1581, in 4° obl.). 6) »*Cantionum piarum septem psalmi paenitentiales, tribus, vocibus*« (Munich, Adam Berg, 1586, in 4°). 7) »*Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. M. V. festivitatibus cum* 4, 5, 6,

8 *voc.*« (Inspruck, 1588, in 4°). 8) »Fünfundzwanzig kurzweilige teutsche Lieder mit vier Stimmen, auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen« (München, 1591). 9) »*Threni amorum*, weltliche Lieder mit fünf Stimmen hiebevor in welscher Sprach gesatzt. Jetzund aber mit lieblichen teutschen darunter applicirten Texten in Truck geben, durch Abraham Ratzen« (Nürnberg, 1595, in 4°). Nach seinem Tode veröffentlicht: 1) »*IX Missae sacrae ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex et octo vocibus elaboratae. Authore Jacobo Regnardo, Caes. Majestatis chori musici praefecto*« (Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii bibliopolae, 1602, in 4° oblong.). 2) Zweite Folge dieser Messen (Frankfurt, 1603, in 4° obl.). 3) »*Corolarium missarum sacrarum ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *voc.*« (München, 1603). 4) »*Motettae* 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis sanctorumque festivitatibus*« (Frankfort, 1605, in 4°). 5) »*Canticum Mariae quinqe vocum*« (Dillingen, 1605, in 4°). 6) »*Missarum flores illustrium nunquam hactenus visi*« (Frankfurt, 1611). 7) »*Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musicos compositum, una cum duplici Antiphona, Salve Regina, totidem vocibus decantanda*« (Frankfort, 1614, in 4°). Mehrere dieser angegebenen Compositionen befinden sich auf der Münchener Bibliothek.

Regnard oder Regnart, Paschalius und Carolo, Brüder von Jacob und Franz. Von ihrem Leben ist nichts bekannt, ihre einstmalige Existenz nur erwiesen durch eine Sammlung von Musikstücken der vier Brüder; dieselbe erschien unter dem Titel: »*Novae cantiones sacrae quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuivis generi, tum vivae voci aptissimae, authoribus Francisco, Jacobo, Paschasio, Carolo Regnart fratribus germanis (Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum, Psal.* 123*), Duaci, ex officina Joannis Rogarti typographi jurati*« (1590, in 4°).

Rego, Pedro Vez, Kapellmeister zu Elvas in Portugal, geboren 1670, gestorben 1736, gehörte zu den fleissigsten Componisten seines Vaterlandes. Seine Werke sind in der Kathedrale zu Evora aufbewahrt, ebendaselbst eine Dissertation: »*Defensa sobra a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da cathedral de Barcelona*«.

Regula, in lateinischen Orgeldispositionen ein Registerzug; *Regula primaria* = Prinzipal; *Regula mixta* = Mixtur.

Reich, Paul. Nur bekannt durch das durch ihn veröffentlichte Buch »Deutsche Musiker« (Wittenberg, 1634, in 8°).

Reich, P. Honorius, geboren 1677 zu Wangen in Baiern, trat 1693 ins Kloster Ottobeuern, wo er seine Gelübde ablegte. Er starb 1750. Ausgezeichneter Organist, hat er auch viele Kirchencompositionen, als Messen, Miserere, Motetten und Litaneien hinterlassen.

Reicha, Joseph, Violoncellist und Componist, ist 1746 in Prag geboren, war anfangs dort im Dienste des Grafen von Wallerstein künstlerisch wirksam, und von 1787 an in Bonn als Concertmeister und Dirigent an dem vom Kurfürsten Maximilian Friedrich errichteten Nationaltheater. Er starb ebenda, nachdem er während der letzten Lebensjahre durch ein Gichtleiden an der Ausübung seiner musikalischen Pflichten gehindert war, im J. 1795 mit Hinterlassung zahlreicher Compositionen, von denen die folgenden im Druck erschienen sind: 1) »Sechs concertante Duetten für Violine und Violoncell«, op. 1 (Bonn, Simrock); 2) »Drei Concerte für Violoncell und Orchester«, op. 2 (Offenbach, André); 3) »Concertante, Symphonie für zwei Violinen oder Violine und Violoncell«, op. 3 (Bonn, Simrock); 4) »Drei Duette für Violine und Violoncell«, op. 4 (ebenda); 5) »Drei Symphonien für zehn Instrumente«, op. 5 (ebenda); 6) »Zwei concertante Symphonien für Violine und Violoncell« (ebenda); 7) »Concertante-Symphonie für zwei Hörner« (ebenda).

Reicha, Anton, Componist und Musiktheoretiker, Neffe des Vorhergehenden, ist am 27. Febr. 1770 in Prag geboren. Im Alter von neun Jahren unter

die Chorknaben der Kreuzkirche aufgenommen, lernte er hier die Elemente der Musik sowie die lateinische Sprache und setzte später seine Studien an der Universität fort. In seinem sechzehnten Jahre begab er sich zu seinem Onkel nach Bonn, wo er sich ausschliesslich der Musik widmete, und dies mit solchem Erfolg, dass er schon im nächsten Jahre eine Symphonie seiner Composition zur Aufführung bringen konnte. Im J. 1794 fixirte sich R. in Hamburg und gab dort während eines Zeitraumes von fünf Jahren Clavier- und Gesangunterricht; auch schrieb er hier die Musik zu einer französischen Oper »*Godefroid de Montfort*«, welche bei einer Privataufführung den zufällig in Hamburg anwesenden französischen Künstlern Rode und Garat so gefiel, dass diese den Componisten ermuthigten, sie in Paris hören zu lassen. Wirklich sah sich R. in Folge unausgesetzter Arbeit und Sparsamkeit 1799 in der Lage, seine langgehegte Sehnsucht nach der Hauptstadt Frankreichs zu befriedigen. Dort angelangt, glückte es ihm bald, durch Aufführung einer seiner Symphonien in den damals berühmten Concerten der Ruy de Cléry die Theilnahme der musikalischen Kreise für sich zu erwecken; auch ein Operntext wurde ihm von seiten des Theater Feydeau zur Composition anvertraut. Als jedoch seine Partitur vollendet war, musste dies Theater, durch die Ungunst der Zeitverhältnisse gezwungen, seine Pforten schliessen, und da wenig später die zweite komische Oper, das Theater Favart, vom gleichen Schicksal ereilt wurde, so liess R. die Hoffnung auf eine Ausführung seiner Pariser Pläne fahren und entschloss sich, nach Wien zu gehen. Hier, in freundschaftlichem Verkehr mit Haydn, Albrechtsberger, Salieri und Beethoven, gelangte sein Compositionstalent zu voller Reife; von seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete zeugen eine Menge von Werken jeder Gattung, welche sich alle, wenn nicht durch geniale Erfindung, so doch durch grosse Gewandtheit in der Satzkunst auszeichnen. Hier war es auch, wo Reicha's Ideen zu einer Reform der musikalischen Theorie eine bestimmte Richtung nahmen.

Das erste Werk, in welchem dieselben zu Tage traten, waren seine, Haydn gewidmeten »Sechsunddreissig Fugen für Clavier nach einem neuen System«. Dieses System kann jedoch, wie Fétis behauptet, den Anspruch auf Neuheit deswegen nicht machen, weil es in nichts anderem besteht, als in der Beantwortung eines Fugenthemas auf jeder Stufe der Tonleiter, das was die Italienischen Componisten des 17. Jahrhunderts Ricercare di Fantasia nannten. R. glaubte in diesem System das Prinzip einer reicheren Modulation gefunden zu haben, als es bei regelrechter Beantwortung des Fugenthemas durch die Dominant-Tonart möglich war, er übersah jedoch, dass seine neue Compositionsweise mit dem Princip der Tonalität, auf welchem die gesammte moderne Musik beruht, in Widerspruch gerieth. So erklärt es sich, dass seine Neuerung keine Nachahmer fand, und trotz des Aufsehens, welches sie bei ihrem Erscheinen machte — ein deutscher Kritiker nannte R. bei dieser Gelegenheit sogar den »Wiederhersteller der Fuge« — schnell wieder vergessen war.

Reicha's Stellung in Wien liess ihm kaum etwas zu wünschen übrig, da der Ertrag seiner Compositionen und Lectionen für seine, übrigens stets bescheidenen Bedürfnisse hinlänglich ausreichte. Mit dem Ausbruch des Krieges von 1805 und der Besetzung Wiens durch die französische Armee verschlechterte sich jedoch seine Lage, und als gegen Ende des Jahres 1808 ein neuer Krieg drohte, entschloss er sich abermals, nach Paris zu gehen, wo er im October desselben Jahres anlangte. Mit Hülfe seiner alten Freunde gelang es ihm auch jetzt, eine seiner Symphonien zur Aufführung zu bringen — diesmal in einem der Concerte des Conservatoire — und wiederum war der Erfolg derart, dass er als ein Meister der Instrumentalcomposition allgemein anerkannt wurde, sowie auch in kurzer Zeit einen grösseren Schülerkreis um sich sammeln konnte. Schon im J. 1812 stand er bei dem Pariser Publikum in dem Rufe eines gelehrten Musikers und erfahrenen Lehrers, besonders aber seit der 1814 erfolgten Veröffentlichung seines »*Traité de mélodie*«. Der Erfolg dieses Werkes

ist zwar zum Theil auf Rechnung der Unkenntniss zu schreiben, welche zu jener Zeit in Frankreich bezüglich der musikalischen Literatur früherer Epochen herrschte. Reicha's Behauptung in der Vorrede zur genannten Abhandlung: »Seit mehreren Jahrhunderten sei wohl eine grosse Zahl von Lehrbüchern der Harmonie erschienen, jedoch nicht ein einziges Lehrbuch der Melodie« — scheint zu beweisen, dass seine eigenen Kenntnisse der Musikwissenschaft ungenügend waren, denn das Vorhandensein zahlreicher älterer Arbeiten über diesen Gegenstand, unter denen nur Doni's »*Discorso sopra la perfezione della melodia*« (1635), Nichelmann's »Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften« (1755) und Mattheson's »Kern melodischer Wissenschaft« (1737) hier erwähnt seien, widerlegen seine Worte. Dennoch ist Reicha's Verdienst anzuerkennen, die Theilnahme der musikalischen Kreise in Frankreich für theoretische Fragen neu belebt zu haben, und es ist begreiflich, dass 1817 bei Wiederbesetzung der durch Méhul's Tod frei gewordenen Lehrerstelle des Contrapunktes am Conservatorium — nach Napoleon's Sturz unter dem Namen »*Ecole royale de musique et de declamation*« neu organisirt — die Wahl auf ihn fiel.

Bald darauf veröffentlichte R. sein Harmoniesystem unter dem Titel: »*Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*«. Dasselbe gründet sich im Anschluss an die Rameau'sche Theorie auf eine Anzahl von Fundamental-Akkorden; doch während Rameau deren zwei annimmt, den Dur- und Moll-Dreiklang, bezeichnet R. dreizehn theils consonirende, theils dissonirende Akkorde als solche, und indem er den mehr oder minder deutlich ausgesprochenen Charakter der Alteration, Ableitung und Umkehrung, unberücksichtigt lässt, verliert er den Vortheil der durch Rameau bewirkten Vereinfachung der Harmonielehre und kehrt zu dem oberflächlichen Empirismus der zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstandenen Methoden zurück. Ein drittes 1824 erschienenes theoretisches Werk Reicha's, betitelt: »*Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*« erfüllt nur theilweise seinen Zweck, weil es sich ausschliesslich mit dem doppelten Contrapunkt beschäftigt und den einfachen Contrapunkt mit Stillschweigen übergeht. Wie beim »*Traité de mélodie*«, so zeigt sich auch in diesem Werke des Autors mangelhafte Kenntniss der Entwickelungsgeschichte der Tonsetzkunst. Mit derselben Sorglosigkeit, welche ihn dort seine Vorgänger ignoriren liess, versichert er hier bezüglich derjenigen Harmonien, welche zwei verschiedene Bässe zu gleicher Zeit enthalten können, dass die von den Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts in ihren Doppelchören hinterlassenen Beispiele ihnen nicht viel Mühe gekostet haben können: »Dies wenigstens wollen wir lieber annehmen, als glauben, dass sie aus Unfähigkeit gefehlt haben«. Wiederum behauptet er, dass dieser Zweig der musikalischen Composition von ihm keine Pflege gefunden habe,*) wofür er sich von Baini (in dessen Biographie Palestrina's, Bd. II p. 363), der ihn auf die Arbeiten Berardi's, Lorenzo Penna's, des Padre Martini und anderer älterer Lehrer des Contrapunkts aufmerksam macht, eine keineswegs ehrenvolle Zurückweisung gefallen lassen musste.

Mittlerweile hatte R. das Streben nicht aufgegeben, sich einen Ehrenplatz unter den dramatischen Componisten Frankreichs zu erringen, doch waren ihm als solchem nicht die gleichen Erfolge beschieden, deren er sich als Instrumentalcomponist und Theoretiker zu erfreuen hatte. Die dreiaktige komische Oper »Cagliostro«, die er gemeinschaftlich mit Dourlen in Musik gesetzt hatte, fand bei ihrer ersten Aufführung (1810) einen vollständigen Misserfolg; nicht besser war das Schicksal einer zweiten dreiaktigen Oper »Natalia«, welche 1816

*) *Eclaircissemens sur l'harmonie dans le style moderne, qui peut ou qui doit recevoir deux basses simultanées différentes. Cet article est encore l'un de ceux qui n'ont pas été traités jusqu'à présent et qui manquait essentiellement à l'art. Les compositeurs qui ont précéde le dixhuitième siècle nous ont laissé (dans leurs doubles choeurs) des exemples de deux basses simultanées, qui n'ont pas dû leur coûter beaucoup de travail: il vaut mieux du moins le croire ainsi, plutôt que de penser, qu'ils aient péché par ignorance.*

in der Grossen Oper zur Aufführung gelangte; und als auch die folgende Oper »Sappho« (1822) mit Gleichgültigkeit aufgenommen wurde, verzichtete R. für immer auf die Bühnenwirksamkeit und widmete sich von nun an ausschliesslich der Instrumentalcomposition. Von seinen Arbeiten auf diesem Gebiete sind im Stich erschienen: Zwei Symphonien (op. 41 und 42) und eine Ouvertüre (op. 24) für grosses Orchester; ein Octett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (op. 96); drei Quintette für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell (op. 92); zwanzig Streichquartette (op. 48, 49, 52, 85, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel; op. 90, Paris, bei Petit; op. 94, 95, Paris, bei Pacini); ein Trio für Violine, Bratsche und Violoncell (Wien, bei Haslinger); Duette für zwei Violinen (op. 45, 53); vierundzwanzig Quintette für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (op. 88, 91, 99, 100); ein Quartett für vier Flöten (op. 12); sechs Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell (op. 98); Trios für drei Flöten (op. 26, 51); Duette für zwei Flöten (op. 20, 21, 22, 25); ein Quintett für Clarinette, Violine, zwei Bratschen und Violoncell (op. 89); ein Quartett für Clavier, Flöte, Violoncell und Fagott (op. 104); Trios für Clavier, Violine und Violoncell (op. 47, 54, 101); Sonaten für Clavier und Violine (op. 44, 54, 55, 62); Sonaten für Clavier allein (op. 40, 43, 46); Etüden und Fugen für Clavier (op. 31, 32, 59, 61, 81, 86, 97); Variationen für Clavier (op. 83, 85, 87); »Die Kunst zu variiren«, 57 Variationen über ein eigenes Thema. — Von diesen Werken fanden besonders die Quintette für Blasinstrumente grossen Beifall, und wenn sie heutzutage vergessen sind, so ist dies schon aus dem Grunde zu beklagen, weil die späteren Instrumentalcomponisten keinen Ersatz dafür geliefert haben, und so die Vertreter der Blasinstrumente im modernen Orchester der Gelegenheit entbehren, sich gleich den Streichinstrumentisten durch Uebung in der Kammermusik die auch für das Orchesterspiel nöthige Feinheit anzueignen.

Schon bei verschiedenen Anlässen war R. zum Mitglied der Akademie der schönen Künste am *Institut de France* vorgeschlagen worden, jedoch vergebens, weil der Sitte gemäss diese Ehre in der Regel nur solchen Tonkünstlern zu Theil wird, welche sich eines Bühnenerfolges rühmen dürfen. Auch zu dem, durch den Tod des Componisten Catel 1831 freigewordenen Platz musste er seinem Nebenbuhler Paër den Vortritt lassen, obwohl er in einer Schrift*) an die Akademiker die Nothwendigkeit nachzuweisen versucht hatte, auch einen Musiktheoretiker in ihre Mitte aufzunehmen. Endlich nach dem Tode Boieldieu's (1835) erlangte er die langerstrebte Würde des Akademikers, doch sollte er sich nicht lange derselben erfreuen, denn er starb am 28. Mai 1836. Zuvor hatte er noch die Genugthuung gehabt, seine Compositionslehre in Deutschland verbreitet zu sehen (sie erschien mit deutscher Uebersetzung und Anmerkungen von Czerny in Wien bei Diabelli 1834); ferner mit dem Ritterkreuz der Ehrenlegion dekorirt zu werden. Die Achtung, welche er als Künstler und Mensch bei Lebzeiten genossen hatte, gelangte bei seiner Begräbnissfeier, an welcher sich die Mitglieder der ersten Pariser Operntheater vollzählig betheiligten, zu lebhaftem Ausdruck.

Reichardt, Johann Friedrich, Componist und Musikschriftsteller, Kapellmeister der königl. italienischen Oper zu Berlin, wurde am 25. Novbr. 1752 zu Königsberg in Pr. geboren. Er zeigte musikalische Anlagen, die auch von Kindheit an gepflegt wurden. Sein erster Lehrer in der Composition und dem Clavierspiel war der Organist Carl Gottlieb Richter, und im Violinspiel ertheilte ihm Veichtner, ein Schüler Benda's, Unterricht, dieser förderte sein Talent, so dass er, zehn Jahr alt, bereits in einem Concert mitwirken konnte. In den Jahren 1769—1770 besuchte er die Universität Königsberg und hörte hier

*) *A messieurs les membres de l'Académie des beaux-arts à l'Institut de France. Réflexions sur les titres d'admission dans la section de musique de cette Académie* (Paris, 1831).

einen Cursus der Philosophie des berühmten Kant, worauf er 1771 auf ein Jahr die Universität Leipzig bezog. Während der beiden folgenden Jahre unternahm er verschiedene Reisen, welche ihn auch nach Berlin und Potsdam führten, und am Ende des Jahres 1775 hatte er das Glück, vom König Friedrich II. die durch des Hofkapellmeisters Agricola Tod frei gewordene Stelle zu erhalten. Ueber diese Anstellung erzählt die Autobiographie Reichardt's: »R. befand sich eben als preussischer extraordinärer Kammersecretär in dem Domänenamte Ragnit in Lithauen, als der preussische Geheime Finanzrath Sarrach aus Berlin auf einer Untersuchungsreise durchpassirte und daselbst Pferde wechselte. In der Stunde, da alles sich bemühte, den für die Provinz so wichtigen Mann zu bedienen und zu unterhalten, erzählte dieser den braven Hausleuten, bei denen er ein Fortepiano erblickte, als eine Neuigkeit, dass der alte dicke Agricola, der ungeheuer viel Bier getrunken hatte, gestorben und der König bereits von Naumann und Schwanenberger Probe-Opern eingesandt erhalten, die ihm aber nicht Graunisch und Hassisch genug erschienen. Dies Wort war ein Funke, der in R. seinen Zunder fand. Er gedachte seiner grossen italienischen Oper »*Le feste galanti*«, zu der der König von Preussen selbst den Text entworfen und die R. vor einigen Jahren während seines Aufenhaltes in Berlin componirt und seitdem in den Winkel geworfen hatte, weil sie ihm zu »Graunisch«, zu »Hassisch« war, d. h. zu sehr verrieth, dass diese beiden Componisten ihm zum Vorbild gedient hatten, wenngleich mancher Satz die Bekanntschaft mit der neuen italienischen Musik verrieth. Kaum war der Geheime Finanzrath abgefahren, als R. seinen Wirth, den Amtsrath Kallenberg, ersuchte, ihn den Abend noch zu einem Nachbar, dem Amtsrath Schön, der ein schönes Gestüt hatte, fahren zu lassen; das geschah. Dort übernachtete er, nachdem ihm sein Wirth eben so freundlich die Bitte gewährt, ihn den folgenden Morgen wieder einige Meilen weiter, zum Amtsrath Keidel, fahren zu lassen, der ihn endlich nach Königsberg hinschaffte, wo er denselben Abend ankam. Er suchte sogleich seine unansehnlich geschriebene Partitur der Oper hervor und ergänzte schnell manches noch fehlende. Unterdessen schrieb er an den Kapellmeister Benda, der ihn bei seinem mehrmaligen Aufenthalte in Potsdam so freundlich aufgenommen hatte, meldete ihm seinen Entschluss, eine Probe-Oper an den König zu schicken und ersuchte ihn, ob er sie wohl dem König überreichen wolle. Benda war krank und liess durch seinen alten Freund Musikdirektor Jacobi den Brief beantworten. Als R. diese Antwort erhielt, war seine Oper bereits in drei ordinäre Pappbände gebunden und ging sogleich mit folgendem Briefe gerade an den König nach Potsdam:

»Ew. Königliche Majestät wage ich eine grosse Oper zu überreichen, bei deren Bearbeitung mir Hasse und Graun Meister und Vorbild gewesen. Ein hoher Kennerblick wird entscheiden, ob der Componist derselben es verdient, die ehrenvolle Stelle eines Graun zu bekleiden. In tiefer Ehrfurcht ersterbe ich u.s.w.«

Mit umgehender Post erhielt er aus dem Kabinet folgendes Königliches Schreiben:

»Seine Königliche Majestät von Preussen, unser Allergnädigster Herr, wollen dem Musiko Reichardt zu Königsberg in Preussen auf dessen eingesandte Oper hiermit zur vorläufigen Antwort nicht verhalten, dass höchst Dieselben solche vorhero probiren lassen wollen, um zu beurtheilen, ob und wie weit solche denen Arbeiten eines Graun oder Hasse zur Seite gestellt zu werden verdient.«

Diesen Brief erhielt R. im Octbr. 1775 und vertrieb sich die Zeit des ängstlichen Harrens bis Ende Decbr., wo er die Zusage der Anstellung erhielt, auf dem Gute des Obermarschall von der Gröben. So erhielt R. den ehemaligen Platz Grauns, trat aber noch nicht in Thätigkeit, sondern Fasch verwaltete statt seiner bis zum Decbr. 1776 das Operndepartement. Seine Wirksamkeit begann R. mit der Composition und Aufführung eines Prologs im Sommer 1776 zu Ehren der Anwesenheit des Grossfürsten Paul von Russland. Die berühmte Mara befand sich damals unter dem Sängerpersonal. Im Uebrigen erhielt R.

bei seiner Lust zu dieser Thätigkeit hier zu wenig Beschäftigung als Componist. Seine Werke konnte er an der Grossen Oper nicht zur Aufführung bringen, sei es nun, dass der König doch fand, Reichardt's Musik entspräche zu wenig der Probe-Oper, oder war er nicht so fügsam wie seine Vorgänger, genug, er erhielt nur den Auftrag, einzelne Arien und Gesangspartien Hasse'scher und Graun'scher Opern neu zu componiren. Er schrieb zwar mehrere Operetten für das Döbblin'sche Theater, richtete auch die »Concerts spirituels« ein (1783), in welchen er Sachen von Jomelli, Majo, Sacchini, Piccini und anderen Componisten der italienischen Schule, die in Deutschland noch nicht bekannt waren, zu Gehör brachte. Diese Concerte, in welchen die besten Virtuosen und Sänger mitwirkten, erfreuten sich der grössten Theilnahme; die Zuhörer erhielten Programme, auf welchen nicht allein die Textworte der Gesangstücke abgedruckt waren, »um nicht auf heterogene Gedanken zu kommen«, sondern auch eine kurze Erklärung über den Werth der betreffenden Stücke. Dies Alles genügte ihm aber nicht, er erbat einen Urlaub auf sechs Monate, den er 1785 auch erhielt, nachdem er 1782 eine kurze Zeit Italien bereist hatte. Er ging diesmal zuerst nach London und führte daselbst seine Passion nach Worten von Metastasio, Psalme und italienische Scenen auf. Hierauf wendete er sich nach Paris, wo er dieselben Compositionen im Concert spirituel zu Gehör brachte. Auch hörte er hier Gluck's und Piccini's Opern und behauptete, erst hier einen Begriff von der grossen Oper bekommen zu haben. Er erhielt nun in Paris den Auftrag, zwei Opern, »*Penthée*« und »*Tamerlan*« zu componiren, welche Arbeit er mit Vergnügen übernahm. Jedoch ehe er eine von beiden ganz fertig hatte, war sein Urlaub abgelaufen und er kehrte nach Berlin zurück. Während des Carnevals bat er den König abermals um einen sechsmonatlichen Urlaub und gab in seinem Gesuche an, dass seine beide Opern ihm nach den Versprechungen 30,000 Livres einbringen könnten. Er erhielt hierauf ein Cabinets-Schreiben des Königs, worin ihm dieser, da er 3 für 30 gelesen hatte, zwar den erbetenen Urlaub ertheilte, ihm aber zu bedenken gäbe, dass 3000 Liv. nur ungefähr 800 Thlr. ausmachten.

R. reiste nun zunächst nach Hamburg, wo er seine französische Oper vollendete und nach Paris schickte; er selber traf dort am 23. März ein. Hier stellten sich jedoch den Aufführungen neue Hindernisse entgegen und da der Tod Friedrich II. eintrat, reiste er auch diesmal unverrichteter Sache aus Paris ab und kehrte schleunig nach Berlin zurück, um sich dem neuen König Friedrich Wilhelm II. vorzustellen. Es wurde ihm nun der Auftrag, die Trauercantate zu dem Leichenbegängniss Friedrich II. zu schreiben, welche dem König so sehr gefiel, dass er R. mit 100 Frdrchsd. beschenkte, auch einen neuen Urlaub nach Paris bewilligte. Die Kapelle des bisherigen Kronprinzen trat nun auch unter die Direktion Reichardt's, der es sich angelegen sein liess, die besten Talente um sich zu vereinigen, wie Türschmidt, Palsa, Duport, Vachon, Ritter u. a. Als Componist folgte er dem Geschmacke der Zeit; er versuchte in den Recitativen Gluck, und in den Arien Piccini nahe zu kommen. Seine Opern »*Andromeda*«, »*Protesilao*«, »*Brenno et Olympiade*« sind in diesem gemischten Style geschrieben.

R. reiste noch einmal nach Paris, erkältete sich aber auf der Reise und kehrte wieder unverrichteter Sache nach Berlin zurück. Nachdem er genesen, componirte er für die Huldigung Friedrich Wilhelm II. ein *Te deum*, wofür er vom Könige abermals reich beschenkt wurde. Eine dritte Reise nach Paris war nochmals vergeblich. Aber seine Oper »*Andromeda*« brachte er 1788 zur Aufführung und erhielt in Folge dessen eine Gehaltszulage von 800 Thlr. Zum Geburtstage der Königin 1789 ging seine Oper »*Brennus*« auf das prächtigste ausgestattet mit grossem Beifall in Scene. Zu der Oper »*Protesilao*« componirte er den ersten und Naumann in Dresden den zweiten Akt. Er selbst erklärt diesen sonderbaren Umstand. Da es festgesetzt war, dass er nach Italien reise, um gute Sänger zu engagiren und man glaubte, er würde bis zur

Carnevalszeit keine ganze Oper fertig machen können, wählte man eine zweiaktige und die beiden Maestri losten jeder um einen Akt. 1790 zur Vermählungsfeier der Prinzessin von Preussen mit dem König der Niederlande wurde seine Oper »*Olympiade*« ebenfalls mit vielem Beifall aufgeführt. Jedoch des Königs Stimmung war seit längerer Zeit gegen R. verändert, die Missstimmung steigerte sich, so dass R., ob freiwillig oder unfreiwillig, ist nicht bekannt, einen dreijährigen Urlaub antrat, doch mit der Belassung seines vollen Gehaltes und der Erlaubniss, sich auf seinen Landsitz in Giebichenstein bei Halle zurückzuziehen. Es ist kaum zweifelhaft, dass unvorsichtige politische Aeusserungen den Grund zu der Ungunst des Königs abgaben. Im J. 1794 verlor er Stellung und Gehalt und ging mit seiner Familie nach Altona. Zwei Jahre später stellte ihn jedoch der König in Halle als Salzinspektor an. Nach dem Tode desselben (1797) trat R. in Berlin wieder als Künstler hervor, indem seine Opern »Brennus« und die »Geister-Insel« auf dem Königstädtischen Theater deutsch und mit deutschen Sängern gegeben wurden. Beide Opern hatten ihrer Zeit den Beifall des Publikums.

R. ist als der Vater des Liederspiels zu betrachten. Sein erstes Stück dieser Gattung, 1800 aufgeführt, hiess »Lieb und Treue«, das nächste »Kunst und Liebe«. Himmel war sein nächster Nachfolger in diesem Genre, übertraf ihn aber darin. Auch Basspartien für die grosse Oper zu Berlin zu schreiben, war R. der erste, da man bis zu seiner Zeit nur Sopran-, Tenor- und Altpartien hatte. Nach der Aufführung seiner grossen Oper »Rosamunde« 1801 erhielt er vom König Friedrich Wilhelm III. noch einmal eine Zulage von 800 Thlr. Im Octbr. 1802 ging er abermals nach Paris, wo er gut aufgenommen, dem Consul vorgestellt wurde und einige seiner Compositionen zur Aufführung brachte. 1803 kehrte er nach Giebichenstein zurück und erhielt dort seine Ernennung zum Mitgliede des französischen Nationalinstituts; ebenso ward er Mitglied der Akademie der Künste zu Stockholm. Nach dem Kriege von 1806, als die Franzosen bis Halle vordrangen, verliess er Giebichenstein und ging nach Danzig, wo er beim preussischen Commandanten v. Kalkreuth Protokollführer war. Nach dem Frieden von Tilsit war er gezwungen, bei Strafe der Einziehung seines Vermögens durch den neuen König nach Halle zurückzukehren. Die Salinendirektorstelle war aber aufgehoben worden, weshalb er sich in Cassel um die Kapellmeisterstelle bewarb und sie auch mit einem Gehalte von 2500 Thlr. erhielt. Hier fand er aber nicht die gewünschte Anerkennung, sondern im Gegentheil Streitigkeiten aller Arten verleideten ihm den Aufenthalt. Die grösste Beleidigung fügte man ihm endlich zu, indem man ihm, ohne sein Verlangen, einen Urlaub nach Wien gab. Dahin begab er sich denn auch wirklich, doch glückten seine Verhandlungen mit dem Theater auch dort nicht, und er kehrte nach Giebichenstein zurück, wo er am 27. Juni 1814 starb. Er hatte viel Gunst der preussischen Könige erfahren und würde wahrscheinlich in dem ruhigen Besitz derselben geblieben sein ohne seine revolutionären Gedanken, die er zuweilen zu äussern ziemlich weit trieb. (S.: L. Schneider, »Geschichte der Oper«, S. 253.) Verheiratet war R. zweimal, einmal mit Juliane Benda (s. unten), das zweite Mal mit einer Hamburger Kaufmannstochter. Sein Bild ist gemalt von Enné 1791, welches durch einen meisterhaften Kupferstich von B. H. Bendix 1796 vervielfältigt erschien (Berlin, bei Schropp), und von Graff 1794 gemalt, welches Bildniss 1814 im Stich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien. Seine Büste ward von Greuel in Weimar angefertigt; eine derselben ist im Schauspielhause zu Berlin aufgestellt.

Von dem Schriftsteller sei von vornherein gesagt, dass er sich nur als Kritiker und Kunsthistoriker seiner Tage auszeichnete, deren Produkte als scharfer Beobachter und bei der Gelegenheit, die er hatte, viel zu vergleichen, er übersehen konnte. Aber auch dies nur bedingt, denn das Bessere oder das Beste anzuerkennen, wurde ihm sehr schwer; er konnte sogar von Mozart nur sagen, er habe einige gute Sachen geschrieben. Ernste musikalische Fragen

zu beantworten, fehlte ihm sowohl Wissen wie Höhe der Anschauung. Seine erste musikalische Zeitschrift, die er herausgab, erschien 1791 unter dem Titel »Musikalisches Wochenblatt«, ihm folgten die: »Monatsschrift« und endlich »Studien für Tonkünstler«. Ausserdem schrieb er 1) Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend (Frankfurt und Leipzig, 1774), 10 Briefe über Berlin und Potsdam, 2 Thle. (Frankfurt und Breslau, 1776), 9 Briefe über Hamburg, Magdeburg, Leipzig, Dresden enthaltend. 2) Ueber die deutsche komische Oper nebst einem Anhange über die musikalische Poesie (Hamburg, Bohn, 1774, 8°, 124 S.). 3) Schreiben über die Berlinsche Musik an Herrn L. v. Sch. (ebend. 1775). 4) Ueber die Pflichten der Ripien-Violinisten (Berlin und Leipzig, G. J. Decker, 1776, in 8°, 90 S.). 5) Musikalisches Kunstmagazin, 1 B. 1—4 Stück (Berlin, 1782, im Verlage des Verfassers); 2 Bde. Stück 5—8 (ebend.). 6) Vertraute Briefe aus Paris, 1802, 3 Thl. (Hamburg, Hoffmann). 7) Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende 1808 und Anfang 1809 (Amsterdam, 1810, zwei Bände). Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften u. s. w. Das vollständige Verzeichniss aller Schriften: Ledebur, »Tonkünstler-Lexikon«, S. 435.

Die praktischen Werke Reichardt's bestehen in Opern, Oratorien, Kirchenmusiken, Cantaten u. s. w., Musik zu Schauspielen, Lieder und Gesänge. Es seien einige aus der zahlreichen Reihe hier genannt. Ein vollständiges Verzeichniss aller Compositionen Reichardt's ist ebenfalls im Berliner »Tonkünstler-Lexikon«, S. 435—442, und ein chronologisches Verzeichniss derselben im »Kunstmagazin« von Reichardt. — Opern: »Hänschen und Gretchen«, kom. Oper (Hartknoch, 1772). »Amor's Guckkasten«, kom. Oper (ebend.). »*La Gioja dopo il duolo o le Feste superbe*«, Drama p. Musica in 3 Atti (Autogr. königl. Bibliothek in Berlin). »*Andromeda*«, Op. ser. (1788). »*Protesilao*«, Op. ser., 1. Akt von R., 2. Akt von Naumann (1789). »Claudina von Villabella«, Singsp. von Goethe (1789). »Brenno«, Drama f. Musica, 3 Akte (1789). »Erwin und Elmire« von Goethe (1790). »Jery und Bäthely«, Singsp. in 1 Akt von Goethe (1790); 30mal gegeben. »Olympiade«, Op. ser. von Metastasio (1791). »Die Geisterinsel«, Singspiel in 3 Akten nach Shakespeare's »Sturm« von Gotter; 6. Juli 1798 aufgeführt. 55mal gegeben: »Rosmonda«, Tragedia lirica, 3 Atti. »Bradamanta«, 1808 in Wien componirt. »Das Zauberschloss« von Kotzebue 1802 u. s. w.

Oratorien und Cantaten: »Ariadne auf Naxos«, Cantate von Gerstenberg (1775). »Der Mai«, Cantate von Ramler für Diskant, Tenor mit 2 Violen, 2 Fagott, 2 Hörner. Cantate: »Schönste Tochter des Himmels« (Hamb. 1778). Cantate auf den Geburtstag Friedrich II. von Burmann: »Gott ist unser Gesang« für 4 Singstimmen mit Orchester (autogr. Part. königl. Bibl. Berlin). Cantate auf den Frieden von Blum (1779). »Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem« von Ramler, für 2 Diskantstimmen (Gotha, Ettingen, 1782). »*La Passione di Giesù Christo di Metastasio*« (zum Theil in Paris aufgeführt). Weihnachtscantate von Claudius: »Euch ist heut der Heiland geboren« (Berlin, 1786). Der 165. Psalm nach Mendelssohn mit Chören und grossem Orchester. Auferstehungsoratorium, 4 Solostimmen, 2 Chöre und grosses Orchester (1785). »*Cantus lugubris in obitum Friderici Magni Borussorum Regis*« von Lucchesini, deutsch von Ramler. *Te deum* zur Thronbesteigung Friedrich Wilhelm II. für 2 Chöre und Orchester (1786); Autogr. Berlin, königl. Bibl. »Der Ring des Messias«, Cantata (1790) für den Hof von Schwerin. »Milton's Morgengesang«, für die Singakademie des edlen Meisters Fasch, für 4 Solostimmen und Chor, später auch für vollständiges Orchester eingerichtet. 3 Trauergesänge, für die Singakademie comp. (a. »Traure um Trauernde«; b. »Sanft wehen«; c. »Schlummre sanft«). Ode auf Friedrich den Grossen (1800). Ode auf das neue Jahrhundert, für 2 Chöre, Tenor- und Bass-Solo und Orchester (Autogr. Berlin, königl. Bibliothek). Trauerode am Kreuze Jesu (Manuscript). *Te deum laudamus* auf den Sieg bei Leipzig, comp. 1814, für 2 Chöre mit Sopran- und Tenor-Solo geschrieben (wahrscheinlich seine letzte grössere Composition).

Musik zu Schauspielen: Ouverture, Chöre und Hexenscene zu »Macbeth« nach Shakespeare, von Bürger (1787). Ouverture und Musik zu »Egmont« von Goethe (1791), ebenso »Triumph der Empfindsamkeit«. »Faust« von Goethe. »Tasso« von Goethe. »Clavigo« von Goethe. »Götz von Berlichingen« v. d. »Die Kreuzfahrer« von Kotzebue, 1802 zur Einweihung des neuen Schauspielhauses aufgeführt. Vorspiele für deutsche Theater und Hofveranlassungen.

Lieder und Gesänge: 1) »In seinen vermischten Musikalien«, 8 Lieder (Riga, Hartknoch, 1773). 2) »Gesänge für das schöne Geschlecht«, 31 Lieder (Berlin, W. Birnstiel, 1775). 3) »Oden und Lieder mit Melodien, beim Clavier zu singen«, den Dichtern dieser Lieder gewidmet. I. Theil 38 Lieder (1779); II. Theil 33 Lieder; III. Theil (1781) 22 Lieder (Berlin, bei Joachim Pauli). 4) »Im Musenalmanach von Voss«, eine Anzahl Gesänge und Lieder, zum Theil auch in anderen Sammlungen enthalten. 5) »Lieder für Kinder«, aus Campe's Kinderbibliothek, I. Theil (1781) 56 Lieder; II. Theil 45 Lieder (Hamburg, Herold'sche Buchhandlung); III. Theil 1786; IV. Theil (Braunschweig, Schulbuchhandlung). 6) »Frohe Lieder für deutsche Männer«, ein Versuch zu Liedern im Volkston in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen (Dessau, Buchhandlung der Gelehrten). 7) Lieder von Kleist, Voss, Hagedorn u. a. Dichter (im Verlage der Grotkau'schen Armenschule in Schlesien, 1782). 8) Kleine Clavier- und Singstücke (Königberg, Dengel & Wagner, 1782). 9) »Im musikalischen Kunstmagazin«, I. Theil (1782), eine grosse Anzahl Oden, mehrstimmige und im III. Stück 18 einstimmige Gesänge und Lieder enthaltend. 10) »Lavater's geistliche Lieder« (Winterthur, bei Steiner, 1790), 23 Lieder. 11) »Deutsche Lieder am Clavier«, der regierenden Fürstin von Dessau dedicirt (Berlin, Neue Musikalienhandl. 1794), 15 Lieder. 12) »*Romances d'Estelle*« p. Florian, 2 franz. Lieder (Berlin, ebend. 1794). 13) »Studien der Tonkünstler« und 14) »Musikalischer Blumenstrauss«, Lieder (Berlin, Neue Musikh. 1795). 15) »Goethe's lyrische Gedichte«, 2 Bde., jeder ungefähr 30 Lieder enthaltend (ebend.). 16) »Lieder geselliger Freude«, enthält auch Lieder anderer Componisten (Leipzig, bei Fleischer). 17) »Wiegenlieder für gute deutsche Mütter«, 20 Lieder (Leipzig, Fleischer). 18) »Gesänge der Klage und des Trostes«, 12 Lieder (Berlin, bei Unger, 1797). 19) »Lieder der Jugend«, I. u. II. Heft, jedes 20 Lieder (Leipzig, Fleischer). 20) »Im Journal Deutschland«, in jedem der 4 Bände Lieder enthalten. 21) »In den Monatsfrüchten«, Lieder (Oranienburg, Werkmeister). 22) »Lieder der Liebe und Einsamkeit«, zur Harfe und zum Clavier zu singen; 51 Lieder (Leipzig und Berlin, Unger). 23) »Volkslied an den König« von Seidel (Berlin, Franke, 1798). 24) »Romantische Gesänge«, mit Pianof., 8 Lieder (Leipzig, Kühnel). 25) Sechs Canzonetten mit Pianof. oder Harfe (Leipzig, Kühnel). 26) Zwölf Elegien und Romanzen mit Pianoforte, der Mad. Louise Bonaparte dedicirt.

Instrumental-Musik: Claviersonaten, Clavier- und Violinconcerte, Sinfonien für grosses Orchester, Violinsonaten, Trios für Clavier, Violine und Viola, Clavierstücke, Quintette, 100 leichte Uebungsstücke für Hoboe, oder 2 Violinen, 2 Flöten, oder 2 Claviere, in zwei Heften (Leipzig, Fleischer). *Ouverture di Vittoria* und Schlacht-Sinfonie zur Feier der Leipziger Schlacht comp. (In der Partitur auf der königl. Bibliothek in Berlin findet sich von Reichardt's Hand folgendes: »Dieses musikalische Schlachtgemälde drückt aus: den feierlichen Aufmarsch der Armee zur Schlacht; die schauerliche Stille auf dem Wahlplatz, dann ertönt der allgemeine Choralgesang der Truppen; die Schlacht beginnt erst unsicher und schwankend; man hört das Stöhnen und Aechzen der Verwundeten und Sterbenden; der zweite Angriff wird bald entscheidend und schliesst siegreich; allgemeiner Lobgesang der Truppen und siegvoller Abmarsch beschliesst die Sinfonie«.

Nur für die Entwickelung des deutschen Liedes ist R. hoch bedeutsam geworden durch die Pflege, welche er dem volksthümlichen Liede angedeihen liess, mehr noch aber als der erste, der für die Goethe'sche Lyrik den rechten

Ton in seinen Melodien anschlug. Mit seinen, auf eine energische Deklamation gerichteten Bestrebungen schuf er jene volksthümlichen Lieder: »Mein Arm wird stark und gross mein Muth«, »Bunt sind schon die Wälder«, »Wir Kinder, wir schmecken der Freuden recht viel«, »Im stillen heitern Glanze« u. s. w., die heute noch in gewissen Kreisen gern gesungen werden. In dieser Richtung fand er ferner jene Melodien zu einer Reihe von Goethe'schen Liedern, welche zum ersten Male einen, dem Charakter derselben entsprechenden Grundton anschlugen. Damit gab er die erste fruchttragende und weiterwirkende Anregung für die musikalische Gestaltung der Lyrik Goethe's. An die Melodik von J. A. P. Schulze anknüpfend construirte er die Sprachaccente zur Melodie und gab ihr zugleich ein gut Theil jenes anziehenden Klangreizes, der die Worte bereits durchzieht, und wenn sie heute nicht mehr gesungen werden, so hat das seinen Grund nur darin, dass seine Nachfolger bis Schubert rüstig auf dem von ihm angebahnten Wege weiter gingen und Bedeutenderes schufen.

Reichardt, Juliane, geb. Benda, Gattin des Vorigen, geboren zu Berlin 1752, war die Tochter des Violinvirtuosen Franz Benda und verheiratete sich 1779 mit dem Kapellmeister Reichardt. Sie leistete als Sängerin und Clavierspielerin sehr Löbliches, hat auch Sonaten und Lieder componirt, von welchen letzteren in Reichardt's Oden und Liedern und Voss' Musenalmanach mehrere abgedruckt sind. Sie starb am 9. Mai 1783.

Reichardt, Luise, Tochter des Kapellmeisters Joh. Friedrich Reichardt, wahrscheinlich 1780 geboren, 1794 trat sie schon in der Singakademie als Sängerin auf. Ihre musikalischen Anlagen wurden unter ihres Vaters sorgfältiger Leitung schnell entwickelt. Sie begleitete denselben bei seinen mannichfachen Reisen und wechselnden Wohnorten nach Hamburg, Berlin, Kassel, Giebichenstein, und liess sich 1814 nach dem Tode ihres Vaters ganz in Hamburg nieder, wo sie als hochgeachtete Gesanglehrerin lebte und im Verein mit Clasing eine Singakademie stiftete. Der Tod ihres Verlobten kurz vor der festgesetzten Hochzeit und der Verlust ihrer schönen Stimme verdunkelten ihr Lebensglück. Sie starb am 17. Novbr. 1826 zu Hamburg. Von ihren Liedern haben einige allgemeine Verbreitung gefunden, als: »Nach Sevilla«, »Es singt ein Vöglein, witt, witt, witt« u. a.

Reichardt, Gustav, Componist, wurde am 13. Novbr. 1797 zu Schmarsow bei Demmin in Vorpommern geboren. Sein Vater, daselbst Prediger, widmete alle von Berufsgeschäften freie Zeit der Ausbildung seiner acht Kinder in den Wissenschaften, ganz besonders auch in der Musik, und schon vom fünften Jahre an konnte sich R. einer gründlichen Unterweisung im Gesange und dem Spielen mehrerer Instrumente erfreuen. Im Hause des Landpredigers war allmälig eine kleine Hauskapelle entstanden, welche unter Mitwirkung der das Haus gern besuchenden auswärtigen Kunstfreunde befähigt war, auch die schwierigeren Vocal- und Instrumentalwerke der deutschen Klassiker vor Beethoven mit Verständniss zur Ausführung zu bringen, und die so zum Ausdruck kommende gediegene Geschmacksrichtung der R.'schen Familie ist bestimmend gewesen für die Art und Weise, wie er selbst später seinen Beruf als Musiker aufgefasst hat. Zunächst hatte er es dem unermüdlichen Lehreifer seines Vaters zu danken, dass er schon im neunten Jahre gelegentlich als Geiger und Clavierspieler in Concerten auftreten konnte. Inzwischen war für ihn die Zeit herangekommen, das Gymnasium zu besuchen, doch nöthigte die Rücksicht auf seine Gesundheit zu einer längeren Unterbrechung der wissenschaftlichen Studien. Um diese Zeit nach anderer Seite hin zu verwerthen, sandte ihn der Vater nach Neu-Strelitz, wo er in den Jahren 1809—1811 neben einigem Unterricht in den Wissenschaften das Studium der Musik mit Eifer und Erfolg fortsetzte, angeregt hauptsächlich durch die Leistungen der dortigen, damals vortrefflichen Kapelle, in welche er selbst als Violinist eintrat. Unter dem Eindrucke der dort ausgeführten Opern und Sinfonien musste sich der musikalische Horizont

des jungen R. naturgemäss erweitern, und es ist begreiflich, dass er noch im Mannes- und Greisenalter seines Neu-Strelitzer Aufenthaltes mit Dankbarkeit und Begeisterung gedacht hat.

Nach Ablauf des Jahres 1811 verliess R. Neu-Strelitz und kam nach Greifswald, wo er erst das Gymnasium, dann, in der Absicht Theologie zu studiren, die Universität besuchte. Auf dem Gymnasium hatte ihn das Studium des klassischen Alterthums mächtig angezogen, und wie tief die damals empfangenen Eindrücke wurzelten, beweist die Thatsache, dass R. noch bis in seine späten Lebensjahre der Philologie ein warmes Interesse zu bewahren gewusst hat. Sowohl in seiner Vorliebe für die antike Kunst als auch in der ununterbrochenen Ausübung der praktischen Musik offenbarte sich R.'s Künstlernatur deutlich genug; und sie sollte auch bald zum Durchbruch kommen, denn wiewohl er in Berlin, wo er während der Jahre 1818 und 1819 behufs Fortsetzung seiner theologischen Studien weilte, den Unterricht und später auch die intime Freundschaft eines Schleiermacher genoss, so entschloss er sich doch gerade jetzt, die Universität zu verlassen und sich ganz der Kunst zu widmen. Er nahm Unterricht in der Theorie bei Bernhard Klein, und füllte so die letzten Lücken aus, die etwa noch seine bisherige musikalische Erziehung gelassen hatte.

Für seine nun beginnende Thätigkeit als Componist war es von entscheidendem Einfluss, dass er mit einer herrlichen Bassstimme begabt war und dieselbe auch in echt künstlerischer Weise zu verwerthen wusste, derart, dass er nicht nur bei den solennen Vocal-Aufführungen Berlins, sondern auch bei auswärtigen Musikfesten zur Mitwirkung als Solosänger herangezogen wurde. Ein Anerbieten des Intendanten der königl. Schauspiele, Grafen Brühl, sich der Oper zu widmen, lehnte er ab, da das Oratorium und das Lied diejenigen Gesangsformen waren, welche seinem Naturell am meisten zusagten. Die Berliner Singakademie war das Lieblingsfeld seiner Thätigkeit und mit gutem Grunde konnte ihn Zelter, der ihn als Künstler, wie als Menschen hochschätzte, als einen seiner würdigsten Nachfolger bezeichnen.

Der eigentliche Schwerpunkt von R.'s künstlerischem Wirken liegt in dem Einfluss, den er als Lehrer auszuüben berufen war. Seine hervorragenden Leistungen als Sänger, sowie seine persönlichen Eigenschaften, eröffneten ihm den Zugang in die höchsten Kreise der Berliner Geistes-Aristokratie, von denen er in der Folge fast über seine Kräfte hinaus als Gesang- und Clavierlehrer in Anspruch genommen wurde. Getreu den Grundsätzen, nach denen er selbst die Musik von Jugend auf getrieben hatte, richtete er auch jetzt als Lehrer sein Streben weniger auf virtuose Ausbildung seiner Schüler, als vielmehr dahin, die ihm anvertraute Jugend zur freudigen, wirksamen und verlässlichen Theilnahme an gediegenen Vocalwerken, die er mit ihnen einstudirte und aufführte, fähig zu machen, die Musik als Bildungsmittel in allen Gesellschaftskreisen einzubürgern und dem hohlen Musikdilettantismus, welcher wie heute, so auch vor fünfzig Jahren, in der Bequemlichkeit und Beifallssucht tonangebender Künstler nur zu reiche Nahrung fand, mit aufopferungsvollem Muthe entgegenzutreten. Dieses Streben fand in jener Zeit wieder erwachter geistiger Regsamkeit einen fruchtbaren Boden und reichen Erfolg. Am Hofe Friedrich Wilhelm's III. und in den vornehmsten Kreisen der Residenz als Gast stets willkommen, hatte R. den Vortheil, in persönliche, zum Theil intime Beziehung zu allen bedeutenden Männern seiner Zeit zu treten und im Umgang mit ihnen, theils mittheilend, theils empfangend, sich die nöthige Frische zu bewahren, um zwölf Jahre hindurch seine aufreibende Lehrthätigkeit mit ungemindertem Eifer fortzusetzen. Nach Ablauf dieser Zeit gab er dieselbe auf und widmete sich ausschliesslich der Composition, nur dann und wann aus seiner stillen Zurückgezogenheit heraustretend, um bei feierlichen musikalischen Gelegenheiten als Ehrengast oder als Preisrichter zu erscheinen; auch wirkte er eine Reihe von Jahren als Direktor der von ihm in Gemeinschaft mit

Ludwig Berger, Bernhard Klein und Ludwig Rellstab gestifteten jüngeren Berliner Liedertafel. Gegen Mitte der 40er Jahre wurde R. auf Bestimmung der damaligen Prinzessin von Preussen berufen, den Gesangunterricht des Prinzen Friedrich Wilhelm, jetzigen Kronprinzen, zu übernehmen, und dies ehrenvolle Amt versah er so lange, bis der Prinz Berlin verliess, um die Universität Bonn zu beziehen. Wie bei seiner früheren Lehrthätigkeit, so haben auch in diesem Falle die zwischen dem Lehrer und dem Schüler geschaffenen persönlichen Beziehungen den Unterricht bis auf lange Zeit hinaus überdauert.

Im Uebrigen hat R. auch nach seinem Zurücktreten aus dem öffentlichen Musikleben keine Gelegenheit versäumt, wo immer es möglich war, zur Hebung seiner Kunst beizutragen. Von seiner Bereitwilligkeit, jüngeren Collegen mit Rath und Erfahrung behülflich zu sein, sprechen die Zeugnisse der ihm folgenden Musiker-Generation, an ihrer Spitze Felix Mendelssohn-Bartholdy. Decennien hindurch war sein Haus der Sammelplatz von Künstlern und kunstgebildeten Dilettanten, und ausserhalb Berlins, welches er alljährlich auf längere Zeit zu verlassen pflegte, bildete er vermöge seines heiteren, ausgiebigen und vermittelnden Naturells gewöhnlich das Centrum fröhlicher, geselliger Künstlerkreise.

Von R.'s Compositionen, unter denen E. M. Arndt's »Was ist des Deutschen Vaterland?« die weiteste Verbreitung gefunden hat, ist nur ein verhältnissmässig kleiner Theil in die Oeffentlichkeit gelangt; denn die, gleichsam als Antwort auf jene, vor fünfzig Jahren gesungene Frage im J. 1871 componirte Nationalhymne (Text von Müller von der Werra*), mit welcher R. nach eigener Angabe seine schöpferische Thätigkeit abschloss, trägt nur die Opuszahl 36. Der Grund dafür ist einestheils die Sorgfalt, welche er bei aller Schnelligkeit und Unmittelbarkeit der musikalischen Conception auf die äussere Vollendung auch seiner kleinsten Arbeiten verwendete, bevor er sie der Oeffentlichkeit übergab; ferner sind eine Menge seiner Compositionen nur für specielle Gelegenheiten geschrieben worden, denn für R. war die Musik eine treue, unentbehrliche Begleiterin des Menschenherzens in allen Lebensmomenten. Das mehrstimmige Lied, namentlich das Männerquartett ist dasjenige Kunstgebiet, welchem sein Schaffen fast ausschliesslich angehörte, welches ihm eine ausserordentliche Bereicherung seiner Literatur verdankt, theils durch Originalcompositionen, theils durch Arrangements klassischer Musikstücke und von ihm auf seinen Reisen gesammelter Volkslieder. Zu seinen glücklichst inspirirten Liedern gehört »Das Bild der Rose«, welches sich lange Zeit einer gleichen Beliebtheit erfreute, wie das Vaterlandslied, ohne jedoch die weit über Deutschlands Grenzen hinausreichende Bedeutung dieses letzteren zu erlangen. R.'s Lied »Was ist des Deutschen Vaterland?« hat seine eigene Geschichte, eng verkettet mit dem Gegenstande, den es besingt. Schon im Knabenalter lernte der Componist den Mann kennen, mit welchem geistig vereint er später seinen schönsten Erfolg erringen sollte. Es war im J. 1807, als Ernst Moritz Arndt, damals Professor an der Universität Greifswald — wo er in den, von ihm herausgegebenen Monatsschriften »Feuerbrände« und »Löscheimer« die Befreiung von der Tyrannenherrschaft Napoleons gepredigt hatte — vor der Rache der herannahenden Franzosen fliehen musste. Seine Flucht führte ihn zunächst zu R.'s elterlichem Hause, wo der Vater ihn über Nacht auf seinem Heuboden versteckt hielt, und am nächsten Tage persönlich über die Mecklenburgische Grenze geleitete. Drei Jahre später traf R. abermals mit Arndt zusammen, und der Beifall, welchen dieser dem Violinspiel des damals 13jährigen Knaben spendete, liess schon die künstlerische Uebereinstimmung ahnen, welche später so glanzvoll zur Erscheinung gekommen ist.

*) Von diesem Dichter erschien bei Gelegenheit des fünfzigjährigen Jubiläums des erstgenannten Liedes in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Leipzig, 30. Juli 1875, eine biographische Skizze des Componisten, der die obigen Angaben theilweise entnommen sind.

Was die Arndt'sche Dichtung betrifft, so fand dieselbe schon bei ihrem Erscheinen (1813) eine begeisterte Aufnahme und wurde am 17. April 1814, zur Feier des Einzugs der Verbündeten in Paris, im Berliner Opernhause von der Schauspielerin Frau Bethmann öffentlich deklamirt. Im folgenden Jahre setzte ein Student der Theologie in Jena, der nachmalige Prediger Cotta zu Willerstedt im Weimarischen, die Verse in Musik, doch konnte die von ihm gefundene Singweise deshalb nicht ins Volk dringen, weil die Melodie nicht jenen engen Anschluss an das Wort zeigte, welcher die unerlässliche Bedingung ist zur Wirksamkeit jeglicher Vocalmusik. Mehr als irgend jemand musste R. diesen Mangel empfinden, und seinem feinen Gefühl für die Schönheiten des gesprochenen, wie des gesungenen Wortes musste es offenbar sein, dass dem Arndt'schen Liede mit einer seinem Werth entsprechenden Musik noch weit reichere Ehren zu Theil werden könnten, als es bis jetzt erfahren hatte. Dennoch verging ein ganzes Jahrzehnt, bis er sich seiner Aufgabe völlig gewachsen fühlte. Am 3. Aug. 1825 hatte er auf einer Wanderung im Riesengebirge mit vier musikalischen Freunden die Schneekoppe bestiegen. Oben angelangt setzte er sich hin, um die unterwegs in seinem Kopfe fertig gewordene Melodie vierstimmig aufzuschreiben, und unmittelbar darauf klang die neue Weise von der Bergspitze herab über das Thal hinaus ins weite Land. Mit unglaublicher Schnelligkeit nahm sie ihren Weg von hier aus bis zu den äussersten Grenzen des Vaterlandes, überall den Patriotismus zu heller Flamme entfachend. R.'s idealem Streben wurde so der schönste Lohn; seine intimen Beziehungen zu den Männern, welche in den ersten Jahrhunderten, zum Theil an maassgebenden Stellen die Wiedergeburt Deutschlands durch Preussen anstrebten, hatten in ihm die Begeisterung für dieses Ziel von Jugend an wachgerufen und durch alle Zeit- und Lebens-Phasen rege erhalten. Manche seiner Freunde haben für ihre im Worte zum Ausdruck gelangte Begeisterung schwer büssen müssen, ihm aber war auch in dieser Beziehung das Glück hold: der Sänger blieb von den rauhen Griffen der mit dem Erscheinen seines Liedes herangewachsenen Reaktion unberührt. Endlich sollte es ihm noch als Greis vergönnt sein, die Verwirklichung seines Ideales eines einigen deutschen Vaterlandes zu erleben; dass aber dieses noch nach Verlauf eines halben Jahrhunderts die Dienste nicht vergessen hatte, welche ihm R. in den Zeiten der schwersten Noth geleistet, dies beweisen die unzähligen Zeichen der Theilnahme, welche dem Componisten bei Gelegenheit des 50jährigen Jubiläums seines Liedes von überallher dargebracht wurden. Wenn nicht schon früher, so konnte er sich bei dieser Veranlassung überzeugen, dass die von ihm erfundene Weise eine derjenigen Bekenntnissformen gewesen, in denen das politische Sehnen und Hoffen der Deutschen zu vieltausendstimmigem Ausdruck gekommen war, und dass seine Mitwirkung zur Erledigung der Frage: »Was ist des Deutschen Vaterland?« mit Dankbarkeit anerkannt wird, »so weit die deutsche Zunge klingt«.

Reiche, Gottfried, Virtuose auf der Trompete, ist in Weissenfels am 5. Febr. 1667 geboren und lebte in Leipzig. Er veröffentlichte »XXIV. neue Quatricinia für ein Cornet und drei Trompeten« (Leipzig, 1696).

Reichel, Adolph, geboren 1816 zu Tursznitz in Westpreussen, erhielt seinen ersten Unterricht im Clavierspiel und Gesang vom Cantor Brandt in Elbing. Vom Jahr 1836 ab genoss er während dreier Jahre Compositionsunterricht bei Prof. Dehn und Louis Berger in Berlin. 1839 ging er nach Meiningen, wo er seine Zeit vorwiegend durch Composition ausfüllte, und liess sich dann nach einer Reise durch Deutschland und die Schweiz in Paris nieder, wo er 14 Jahre als Clavierlehrer wirkte. Im Sommer 1857 siedelte er nach Dresden über, woselbst er als Lehrer der Composition am Conservatorium angestellt wurde, und die Direktion der Dreissig'schen Singakademie übernahm. 1867 ging er als städtischer Musikdirektor nach Bern. Seine Compositionen für Kammermusik, Claviersonaten (meistens in Leipzig erschienen), viele ein-

und mehrstimmige Lieder, eine Messe, bekunden den wohlunterrichteten Componisten und erwarben sich allenthalben zahlreiche Freunde.

Reichel, Friedrich, geboren in Oberoderwitz bei Zittau am 27. Jan. 1833, verlor frühzeitig seinen Vater. Er kam, da die Mutter für ihn und noch vier Geschwister wegen Mangel an Mitteln nicht allein sorgen konnte, als Pflegekind zu Verwandten. Nach Verlassen der Schule sollte er Leineweber oder Bäcker werden, sein Stiefvater jedoch bestimmte ihn, sich dem Lehrerstande zu widmen, nachdem er besondere Begabung in der Schule gezeigt und namentlich für die Musik grosse Empfänglichkeit bewiesen hatte. Mit 12 Jahren durfte er schon die Orgel zum Gottesdienst spielen und sich an den Kirchenmusiken als Sänger, Geiger, Flötist, Hornist oder Posaunist betheiligen. Im J. 1848 trat er in die Präparandenanstalt fürs Seminar, 1850 in dieses selbst ein und erhielt nach Abgang von demselben die Erlaubniss, nach Dresden als Lehrer gehen zu dürfen und dort weitere Ausbildung in der Musik zu suchen. Zunächst nahm er Clavierunterricht bei F. Wieck, auf dessen Drängen er dem Lehrerstande Valet sagte und einem Rufe Lipinski's zum General Graf Szembeck in der Provinz Posen als Musiklehrer folgte. Dort blieb er ein Jahr und kehrte zurück nach Dresden, um sich nun ganz dem Musikstudium unter Wieck's Leitung hinzugeben. Bei Julius Otto nahm er theoretischen Unterricht, den er später bei Dr. Rietz abschloss. Seine pädagogischen Kenntnisse und Wieck's Name verschafften ihm bald in den besten Familien gute Stunden. Sein Ruf als Lehrer gewann noch mehr, als er Georg Leitert nach $4^1/_2$ jährigem Unterricht soweit gefördert hatte, dass derselbe als guter Clavierspieler in die Welt treten konnte. 1860 rief ihn die Dresdener Liedertafel an ihre Spitze. Er riss sie energisch aus dem alten hergebrachten Sängerschlendrian und machte sie fähig, im Laufe der folgenden 17 Jahre die besten Männergesangswerke mit und ohne Orchester zur Aufführung zu bringen. 1869 übernahm er die Leitung des Neustädter Chorgesangvereins, den er soweit zu fördern vermochte, dass er sich mit ihm seit vier Jahren an die bedeutendsten Aufgaben für Chorgesang wagen und dieselben zu gelungenen Aufführungen bringen konnte. Auch den Orchester-Dilettanten-Verein, den er seit 1870 mit Unterbrechung von zwei Jahren leitet, hat er für immer grössern Aufgaben fähig gemacht. Als Componist hat er sich mit Glück und Erfolg in mancherlei Gattungen versucht. Ausser Streichquartetten und einem Octett für Blasinstrumente, die im Dresdener Tonkünstler-Verein zur Aufführung gekommen, hat er sich an Composition von Sinfonien gewagt, deren vier im Orchester-Verein (Saison 1876 bis 1877) unter grossem Beifall zur Aufführung gelangten. Eine Operette von R. »Die geängsteten Diplomaten«, wurde im J. 1875 zweimal im Königl. Sächs. Hoftheater aufgeführt. Gedruckt sind 26 Werke von ihm, darunter 13 Salonstücke und 10 Bravour-Etuden für Pianoforte. Von Gesangsachen sind zu erwähnen: »Gesang der wandernden Musensöhne« von Roquette, für Männerchor und Orchester, op. 4; Festgesang »Hoch willkommen deutsche Sänger« von Dr. Pabst, zur Begrüssung der Sänger beim Dresdener Bundesfest 1865, für Männerchor und Orchester, op. 5; 4 Terzette für drei Frauenstimmen, op. 6; 4 Männerchöre, op. 7; 5 Gesänge für gemischten Chor, op. 22; »Am Achensee«, Barcarole, op. 24.

Reichelt, F. G., Professor der Musik zu Hamburg. Es sind von ihm eine Anzahl Pièeen für Clavier und Saiteninstrumente veröffentlicht, und seine Kritik des Unterrichts-Systems von Buchholtz, unter dem Titel: »Musikalischer Querstrich mitten durch des Herrn J. G. B. Unterricht« u. s. w. (Hamburg, 1784, in 4°, 16 Seiten). R. starb daselbst 1798.

Reichert, deutscher Musiker, stand im Dienst des Grafen Brühl zu Dresden, Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein Intermezzo seiner Composition: »*Il Ginocatore e la Bachettona*« wurde 1755 in Dresden aufgeführt.

Reichert, Matthieu André, geboren zu Mastrich, ist einer der bedeutendsten Flötenvirtuosen des 19. Jahrhunderts. Sein Vater war ein armer

wandernder Musikant, und der Knabe würde wohl ein gleicher geworden oder geblieben sein, wäre er nicht durch einen glücklichen Zufall zu Brüssel ins Conservatorium befördert worden, wo er unter Demeur in einigen Jahren zur höchsten Künstlerschaft auf der Flöte gelangte. Er erhielt den ersten Preis, machte Concertreisen, lebte in England und ging dann nach Brasilien, überall wo er gehört wurde, den grössten Enthusiasmas erregend. Er hat auch für die Flöte einige Stücke geschrieben, die durch Neuheit der Form und Kühnheit der Schwierigkeiten auffallen.

Reichwein, Johann Georg, Kapellmeister an der Kathedrale zu Regensburg, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es sind von ihm gedruckt: 1) »*Deliciae sacrae, sive missae tres breves a quatuor vocibus concert. 2 violines ad libit. et 4 ripien. cum basso continuo nec non psalmi II ab.* 1, 2, 3 *et* 4 *voc. cum et sine violinis ac ripienis*« (Regensburg, 1685, in Fol.); 2) »*Sacra Thymiamata, id est offertoria per festa anni majora a* 4 *vel* 5 *vocibus concertantibus et* 5 *instrumentis*« (Regensburg, 1683).

Reiffenberg, Frédéric August Ferdinand, Baron **de,** Conservator der königl. Bibliothek in Belgien. Ursprünglich für den Militärstand bestimmt und erzogen, widmete er sich aus Neigung, nachdem er Officier geworden, den Wissenschaften. Er wurde Professor an der Universität Löwen, dann in Liège und zuletzt Conservator der Bibliothek in Belgien. Er war Mitglied vieler gelehrten Gesellschaften. Von seinen zahlreichen Schriften ist auf die Musik bezüglich nur: »*Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*« (Bruxelles, 1834, in 8°, abgedruckt in »*Revue encyclopédique belge*«, October 1833).

Reimann, Matthäus, eigentlicher Jöcher von Reimannswalde, war Doktor der Rechte und Rath Kaiser Rudolf II. Geboren war er in Löwenberg in Schlesien 1544. Gedruckt sind von ihm: 1) »*Noctes musicae*« (Leipzig, 1598, Fol.); 2) »*Cithara sacra Psalmodiae Davidis ad usum testudinis accommodata*« (Köln, 1613, in 4°). Diese beiden Werke sind nach Reimann's Tode veröffentlicht, denn er starb am 21. Octbr. 1597.

Reimann, Johann Balthasar, geboren zu Breslau am 14. Juni 1702, bildete sich unter Anleitung der Cantoren Willisch, Sturm und Gürtler in Breslau zu einem der vortrefflichsten Organisten. Er erhielt eine Anstellung als solcher an St. Maria Magdalena zu Breslau, vertauschte diese aber mit einer gleichen in Hirschberg, wo er 1749 starb. Gedruckt sind von seinen Compositionen: 1) »*Cantate sur la mort de l'empereur Charles VI.*« (Hirschberg, 1740); 2) »*Recueil de cantiques anciens et nouveaux*« (ibid. 1747, in oblong.). Diese Sammlung enthält 362 Melodien.

Reime, Heinrich Gottlieb, deutscher Gelehrter, bekannt durch eine Dissertation über einen hebräischen Ausdruck, welcher auf die Musik bezüglich gehalten wird. Ugolini hat diese Abhandlung: »*Dissertatio de voce Sela*« in seinem Werke »*Thesaur. antiq. sacr.*«, T. 32, S. 727 aufgenommen. A. J. Bytemeister, Professor der Theologie in Helmstädt, hat eine Widerlegung der Schrift verfasst, welche Ugolini gleichfalls in sein Werk aufgenommen hat.

Rein, wird in der Tonkunst in mehrfacher Bedeutung angewendet. Zunächst wird es als gleichbedeutend mit vollkommen gebraucht, und bezeichnet die Beschaffenheit derjenigen Consonanzen, die nur in einer Gattung Consonanzen sind. Es sind dies die Prime *C—C*, die Octave *C—c*, die Quint *C—G* und die Quart *C—F*. Sie bleiben nur in dieser einen Grösse Consonanzen; wird diese verändert, so werden sie zu Dissonanzen, wird die Quint *G* erhöht in *Gis* oder erniedrigt in *Ges*, so hören sie auf Consonanzen zu sein, sie werden zu Dissonanzen. Die unvollkommenen Consonanzen bleiben auch nach einer solchen Veränderung Consonanz, die grosse Terz kann in die kleine, und die grosse Sext in die kleine verwandelt werden, ohne den Charakter als Consonanz zu verlieren. Bei der Messung der Tonverhältnisse wird die Bezeichnung rein als gleichbedeutend mit natürlich und ursprünglich, nach der ur-

sprünglichen Grösse der Intervalle, von der Temperatur abgesehen, gebraucht. Im temporirten System werden die meisten Intervalle nicht nach ihrem ursprünglichen mathematisch richtigen Verhältniss, nicht in vollkommener Reinheit, nach ihrem reinen Verhältniss gebraucht (s. Temperatur). Endlich, und am häufigsten, wird rein in Bezug auf Stimmung der Instrumente und Intonation der Singstimme u. s. w. angewendet. Die Stimmung eines Instruments ist rein, wenn alle seine Töne genau in dem nöthigen Höhen- und Tiefenverhältnisse zu einander stehen; wenn seine Klänge genau nach der üblichen Scala abgemessen erscheinen. Mehrere Instrumente haben gegen einander reine Stimmung, sind rein eingestimmt, wenn die Stimmung jedes einzelnen nach demselben Normal- oder Stimmton erfolgt ist. Diese reine Stimmung ist natürlich das erste und wichtigste Erforderniss für eine künstlerische Gesammtwirkung, weshalb sie auch zuerst erzielt wird; die Instrumente müssen zunächst rein eingestimmt werden, ehe sie die Ausführung eines Kunstwerks beginnen. In Bezug auf den Klang wird Reinheit erreicht, wenn er von allem, die Schönheit trübenden Geräusch, von allen Nebenklängen befreit ist. Schlechte Zungenlage oder Mundstellung, unsichere Vocalisation, schlechte Athemführung trüben die Reinheit des Stimmklangs, lassen diesen verschleiert, unsicher, dumpf, gepresst u. s. w. erscheinen, während er bei rechter Stellung und rechtem Gebrauch der mitwirkenden Organe klar, voll und wohlklingend, mit einem Wort rein ist. Bei den Instrumenten wird die Reinheit des Klanges schon durch das Material bedingt, aus dem diese gefertigt sind. Aus unedlem Material gefertigten Instrumenten sind nur sehr schwer reine Klänge zu entlocken; ebenso wenn die Instrumente nicht in allen ihren Theilen sauber und accurat gearbeitet sind. Aber auch dann kann die besondere Art der Behandlung der besten Instrumente Klänge von der verschiedensten Reinheit der Wirkung erzeugen. Bei den Saiteninstrumenten kommen Bogenführung und die grössere oder geringere Sicherheit in der Fingersetzung, bei den Tasteninstrumenten kommt der Anschlag, bei den Blasinstrumenten der Lippenansatz etc. sehr in Betracht bei der Erzeugung mehr oder weniger reiner Klänge. Endlich heisst der Tonsatz rein, wenn er nach bestimmten Regeln entworfen ist (s. Reiner Satz).

Rein, Joh. Balthasar, Tonkünstler zu Altona, wo er im 18. Jahrhundert lebte und daselbst am 24. Aug. 1794 starb. 1755 gab er ein »Vierstimmiges Choralbuch, worinne alle Melodien des Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs enthalten sind« (Altona, 1755) heraus. Es ist mit einem bezifferten Bass versehen.

Reina, Sisto, Minorit und Kapellmeister an St. Marie und St. Francise zu Mailand, war zu Sarano im Mailändischen am Anfang des 17. Jahrhunderts geboren. 1653 wurden Psalme von ihm in Mailand gedruckt. Die zum Theil sonderbaren Titel seiner Werke sind folgende: 1) »*Fiorita corona di melodie celeste a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci con stromenti*«, op. 7 (Milano, presso Comagni, 1660, in 4°); 2) »*La Danza delle voci regolata ne' salmi di Terza, e di Compieta, Te Deum e litanie a* 8 *voci, ed altri salmi a voce sola e a* 3 *voci con violini, le quattro antifone di compieta a quattro, e due sonate a quattro con violini*«, op. 9 (Venetia, Francesco Magni, 1664, in 4°).

Reinagle, Josef, Sohn eines deutschen Professors der Musik, ist in Portsmouth 1762 geboren. Erst für die Marine bestimmt, kam er später bei einem Goldarbeiter in die Lehre. Geschickt auf der Trompete, ging er in den Dienst des Königs, gab aber dies Instrument aus Gesundheitsrücksichten auf, vervollkommnete sich im Violoncellspiel und wurde Direktor der Concerte in Edingburgh. 1789 ging er nach Irland, kehrte aber wieder nach London zurück und lebte zuletzt in Oxford, wo er 1836 starb. Compositionen von ihm sind: 1) »*XXIV Lessons progressive for the Harpsichord with the fingering marched*« (London, 1798); 2) »*XII Progressive Duetts for* 2 *Vc. expressly compos forthe Use of Beginners*«, op. 2 (London, Preston, 1800); 3) *VI idem*, op. 3 (ibid.); 4) *VI idem*, op. 4 (ibid); 5) *VI idem*, op. 5 (ibid.); 6) Quartette für zwei

Violinen, Alt, Bass (ibid.). Man hat auch von ihm eine Methode für das Violoncellspiel, betitelt: »*Cancise introduction to the art of playing the violoncello*« (London, in vier Auflagen erschienen).

Reinagle, Hugo, Bruder des Vorigen, geboren zu Portsmouth 1766, war ein Schüler von Crosdil und leistete im Violoncellspiel Bedeutendes. Er starb jung zu Lissabon, wo er sich niedergelassen. Componirt hat er: »Sechs Solos für das Violoncell«, op. 1 (London, Preston); Sechs idem, op. 2 (ibid.); »Sechs Duos für zwei Violoncellos«, op. 3 (ibid.).

Reinecke oder Reinicke, Karl Leopold, geboren zu Dessau 1774, war Anfangs für das Studium der Theologie bestimmt, hatte aber viel Hang zur Musik und wusste seinen Vater, der selber Musiker war, umzustimmen. Er lernte nun nach Art der Stadtmusikanten ziemlich jedes Instrument spielen, erhielt aber vom Musikdirektor Rust Violinunterricht und als er 1796 nach Dresden kam, bei Naumann Compositionsunterricht. 1798 kehrte er nach Dessau zurück wurde dort Concertmeister und erhielt den Titel Musikdirektor. Drei Opern von ihm: »Adelaide von Scharfeneck«, »Feodora«, »Peronka und Alfred«, wurden in Dessau mit Beifall aufgeführt. R. verunglückte auf einer Reise nach Quedlinburg, wo er das Oratorium »Das Weltgericht« von Friedrich Schneider anhören wollte und starb am 22. Octbr. 1820.

Reinecke, J. P. R., Professor der Musik zu Altona, hat veröffentlicht: »Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Pianofortespiel insbesondere etc.« (Altona, C. Aue, 1834. in 8°, 61 S.).

Reinecke, Karl, Componist und Claviervirtuos, Direktor der Gewandhaus-Concerte in Leipzig. Geboren wurde derselbe am 23. Juni 1824 in Altona. Sein Vater war Musiker und als solcher durchbildet genug, um seinen Sohn selbst auf die Bahn der Kunst geleiten zu können. So wurde R. das Glück zu Theil, schon im frühesten Alter gute und geregelte Anleitung zu erhalten, in deren Folge er sich bereits im 11. Jahre öffentlich hören lassen konnte. Nach fortgesetzten eifrigen Studien unternahm er ihm 18. Jahre eine Kunstreise nach Kopenhagen und Stockholm. Die Erfolge blieben hinter den Erwartungen nicht zurück, und dadurch zum Weiterstreben angeregt, ging R. jetzt nach Leipzig, woselbst er seine musikalischen Talente nach allen Seiten hin zu vervollkommnen Gelegenheit die Fülle fand, denn Mendelssohn und Schumann gaben zu dieser Zeit durch ihre Gegenwart dem Leipziger Musikleben hohe Belebung. Wieder vorgeschritten in seinen Leistungen, unternahm R. im J. 1846 auf's neue mehrere Kunstreisen, namentlich in Norddeutschland und Dänemark, woselbst er auch zum Hofpianisten ernannt wurde, und ging endlich nach Paris. Zum Theil machte er diese Concertreisen mit den Violinisten Otto von Königslöw und W. Wasielewsky. Eine Begegnung mit Ferd. Hiller gab seiner Laufbahn eine neue Richtung, denn dieser berief ihn als Lehrer an das Conservatorium in Köln und R. folgte mit Freuden. Aber schon im J. 1854 verliess er diesen Ort, um in Barmen das Musikdirektorat und die Leitung der dasigen Gesangvereine zu übernehmen. Im J. 1859 vertauschte er diesen mit dem grösseren Wirkungkreise als Universitätsmusikdirektor in Breslau. Das Schicksal war ihm hold, und so war es ihm vergönnt, in der Musikstadt Leipzig die Direktion der durch Mendelssohn weltberühmt gewordenen Gewandhausconcerte übernehmen zu dürfen. Seit 1861 befindet er sich in dieser ehrenvollen Stellung, ohne seine Concertreisen als ausübender Künstler ganz einzustellen, sondern er hat in neuerer Zeit in London und an anderen Orten mit vielem Beifall concertirt. Als Componist ist er ebenfalls sehr rührig gewesen. Weit über 100 Werke von zum Theil bedeutendem Umfang hat er in die Welt gesendet, der vielen Arrangements zu zwei und vier Händen, etwa 40 vorzügliche Clavierauszüge und der Instrumentirung verschiedener Werke nicht zu gedenken. Seine Oper »König Manfred« wurde in Leipzig und Wiesbaden, ebenso die einaktige Oper »Der vierjährige Posten« wiederholt aufgeführt. Ausserdem erschien von ihm: 1 Oratorium, 2 Messen, 1 Sinfonie, die Concert-

ouvertüren »Dame Kobold« und »Alladin«, 18 Liedersammlungen, 6 mehrstimmige, 5 für gemischten Chor und 6 für Männerchor, 2 Concerte für Clavier, 1 für Violoncell, 2 Streichquartette, 1 Quartett, 1 Quintett, Duos, Trios und zahlreiche Claviercompositionen u. s. w.

Reinen, Thomas, Mönch der Abtei Steinfeld in Westphalen und Pfarrer des Dorfes Kirchdaunen, ist zu Düren gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren und starb 1690. Unter seinen Manuscripten die sich im Kloster befinden, ist auch dies: »*Philomela choralis, seu de cantu choralis*« in 2 Bdn. in 4°.

Reiner, Ambrosius, Componist und Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand Karl von Oesterreich, lebte gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in Prag und nachdem in Insbruck. Von seinen Compositionen, die durch ihre Instrumentation interessant sind, liess er drucken: 1) »*Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci, con violini*« lib. I (München, 1645, in 4°); 2) »*Motetti* 4, 5 *e* 6 *voci, con* 2 *violini*« lib. II (ibid. 1648); 3) »*Motetti a* 8 *voci*« lib. III (ibid. 1654); 4) »*Salmi a* 8 *voci*« lib. IV (ibid. 1654); 5) »*Missae quinque vocum et trium instrumentorum necessariorum cum aliis tribus ad libitum*« lib. V (Insbruck, M. Wagner, 1655).

Reiner, Felix, berühmter Fagottist, geboren zu Eichstädt 1732, war der Sohn eines berühmten Musikers im Dienst des Fürstbischofs dieser Stadt. Mit den Vorkenntnissen der Musik durch seinen Vater versehen, kam er 1750 nach München, wo er weitere Ausbildung fand und in ein Regiment eintrat. Die Gunst des Herzogs Clement von Baiern, der Hauptmann in diesem Regiment war, verschaffte ihm die Mittel zu einer Reise nach Italien, wo er denn auch, besonders in Rom 1760 das grösste Aufsehen erregte. Er durchreiste concertirend Frankreich und England und starb in München 1782. Seine Tochter:

Reiner, Euphrosine, geboren zu München am 2. Aug. 1786, war eine Gesangschülerin von Raff und hatte sich in Paris als Gesanglehrerin niedergelassen, später war sie an dem kaiserl. Institut d'Ecouen, dirigirt von Mad. Campan, angestellt. Des obengenannten Sohn:

Reiner, Felix, geboren zu Freising 1780, war Schüler von Winter und Danzi, die ihn zum Sänger ausbildeten. Er wurde in München nach seinem ersten Debüt als Sarastro in der »Zauberflöte« als Hofsänger angestellt, starb aber in jugendlichem Alter.

Reiner, Jakob, Benediktiner-Mönch und Musikmeister der Abtei Weingarten in Schwaben, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat eine grosse Zahl von Kirchenmusikstücken verfasst, von welchen die nachfolgenden gedruckt sind: 1) »*Cantiones* 5 *e* 6 *vocum*« (München, 1579, in 4°); 2) »*Cantiones germanicae* 4 *e* 5 *vocum, et vivae voci ac musicis instrumentis accomodatae*« (ibid. 1581, in 4°); 3) »*Psalmi poenitentiales* 3 *vocibus concinnati*« (ibid 1586); 4) »Teutsche Psalmen mit drei Stimmen zu singen« (Dillingen, Jos. Meyer, 1589, in 4° oblong.); 5) »*Cantiones seu motetae* 4 *e* 5 *vocum, adjunct. est Magnificat*« (Costnitz, 1595); 6) »Teutsche und lateinische Lieder mit drei und vier Stimmen« (Lauingen, 1593, in 4°); 7) »*Motettae sacrae* 5 *e* 6 *vocum*« (Costnitz, 1595); 8) »*Cantiones* 6, 7, 8 *adjunctaque una* 10 *vocum*« (München, Adam Berg, 1591, in 4°); 9) »*(bis) Cantica seu motetae ex sacris script desumptae a quatuor et quinque voces summo studio et singulari artificio concinnatae et compositae. His accesserunt adhuc aliae compositiones super canticum B. Mariae Virginis Magnificat simili studio elaboratae*« (Constantiae, ex officina Eberhardi Straub, anno 1595, in 4°); 10) »*Liber Motettarum sive cantionum sacrarum sex et octo vocum, voci et instrumentis accomodatarum, Jacobi Reineri, monasterii celeberrimi Weingartensis musici*« (Monachii, apud Nicolaum Henricum, 1600, in 4°); 11) »*Sacrarum Missarum sex vocum, lib. I. Authore Jacobo Reinero, monasterii Weingartensis Chori musici magistro*« (Dillingae, excudebat Adamus Meltzer, 1604, in 4°); 12) »*Gloriosissemae Mariae Virginis Dei genetrix canticum quod vocant Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musices compositum una cum duplici antiphona, salve Regina totidem decantanda*« (Francfort, 1604, in 4°); 13) »*Motettarum sive cantionum sacrarum sex vocum voci et*

instrumentis accomodatarum« (Augsburg, 1604; zweite Edition Dillingen, 1606); 14) »*Canticum gloriosisimae Virginis Mariae sex vocum*« (Dillingen, 1605, in 4°).

Reiner Satz, Bezeichnung für die, insbesondere harmonische Schreibweise, welche genau nach den Regeln der Tonsetzkunst erfolgt. Diese beziehen sich ausschliesslich auf den Gesang und sind vornehmlich auf eine bequeme, natürliche Sangbarkeit und Stimmführung, wie auf höchsten Wohlklang der Gesammtwirkung aller verbundenen Stimmen gerichtet. Diese Regeln basiren auf einer genauen Kenntniss der ausführenden Organe einer- und der dadurch erzeugten Klänge andererseits, und sie müssen nicht nur dem Schüler, sondern auch dem Meister immer als Richtschnur gelten. Allein gerade in Bezug auf Sangbarkeit und mehr noch auf Wohlklang ist es schwer eine bestimmte Grenze zu ziehen. Manchem Organ ist noch vollauf sangbar, was andern nur mit Schwierigkeiten gelingt, auszuführen; dem einen erscheint noch wohllautend, was dem andern schon Unbehagen bereitet. Wie es aber weiterhin nicht die Aufgabe des Kunstwerks sein kann, nur sinnlich zu reizen, sondern einen Inhalt zu vermitteln, so soll auch das Gesangstück nicht nur durch Wohlklang reizen, sondern es soll Phantasie, Herz und Geist anregen und dazu sind nicht blos schöne, sondern auch charakteristische Klänge erforderlich. So unverständig es nun erscheint, auch die, aus der, für alle Zeiten gültigen Gesangspraxis erwachsenen allgemeinen Gesetze des vocalen Kunstwerkes zu verletzen oder gar aufheben zu wollen, so thöricht ist es auch, diese aus den Kunstwerken gewisser Epochen, die längst vergangen sind, und mit ihnen Bedürfniss und Geist derselben, der die Kunstwerke schuf, ableiten zu wollen. Auch der *a capella*-Gesang des 19. Jahrhunderts erfordert einen anderen reinen Satz, wie der des 16., der in Palestrina seinen Höhepunkt gewonnen hat. Wohl ist es zu beklagen, dass der Instrumentalsatz auch auf vocalem Gebiet allmälig Eingang gefunden hat, aber nicht minder, dass die alterthümelnde Bornirtheit an der Gesangspraxis vergangener Jahrhunderte, mit ihren anderen Idealen und anderen Bedürfnissen festhalten will. (Die Regeln des reinen Satzes sind in verschiedenen Artikeln, wie: Contrapunkt, Harmonie, Modulation, Vorhalt, Octave, Quart, Quint u. s. w. erörtert.)

Reingot, Gilles, belgischer Musiker des 15. Jahrhunderts, ist wahrscheinlich in Hennegau, vielleicht in Mons, wo es viele Familien dieses Namens giebt, geboren. Im dritten Buche »*Odhecaton*« von Ottaviano Petrucci (1503) findet man unter dem Titel: »*Canti Cn. cento cinquanta*« einen vierstimmigen französischen Gesang von R. über die Volksmelodie »*For seulement*«, welche vielen Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts zum Thema gedient hat.

Reinhard, André, Organist und Notar zu Schneeberg in Sachsen, lebte im Anfange des 17. Jahrhunderts, und ist durch ein Buch bekannt, welches den Titel führt: »*Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recognitus*« (Leipzig, impensis Joh. Rosii bibl. 1604, in 12°). Auf einem zweiten Titelblatt steht: »*Monochordum Andreae Reinhardi, Nivimantani*« (Lipsiae, Valentinam Ende imprimabat, typis Haeredum Beyeri, anno Christi 1604, 64 S.), auf der letzten Seite liest man: »*Lipsiae, sumptibus Joh. Rossii bibliop.*« Ein Manuscript, betitelt: »*Methodus de arte musica, perconcinne suis numeris et notis elaborata*, 1610«, befand sich 1758 auf der Bibliothek der Barfüsser zu Erfurt (s. Adelung »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«, Seite 279).

Reinhard, B. François, Musikverleger und Notendrucker, Erfinder der Stereotypie der Musik-Noten zu Strassburg, ist geboren zu Hüningen im Oberelsass 1765. Für die Rechtswissenschaft bestimmt, hielt er sich Studien halber in Colmar auf, und hier begann er bereits seiner Neigung zur Typographie Raum zu geben. Er künstelte sich eine kleine Presse zusammen, und da er von der Musik etwas verstand und diese sehr liebte, versuchte er auch die Zusammensetzung der Notentypen, kam aber erst später in Mainz damit zu Stande. 1790 machte er zu Strassburg die erste Probe seines Notendrucks

nach alter Art und zwar mit Typen, zu welchen ihm sein Freund Sebastian Reithinger die Stempel geschnitten hatte; fand aber, dass die erhabenen Typen nie den vollkommenen Zusammenhang des Kupferstichs darstellen. Er kam daher auf den Einfall, vertiefte bewegliche Typen stechen zu lassen, und von der damit gesetzten Probe eine Platte abzuformen. Das Resultat dieses Versuchs war durchaus günstig, denn die auf die angegebene Weise hergestellten Noten waren besser als alle in dieser Art bekannten. Dennoch kam er durch allerlei missgünstige Verhältnisse dahin, die Notendruckerei ganz aufzugeben. Sein Freund Reithinger war gestorben und die Schreckenszeit nöthigte ihn, um nur sein Geheimniss zu bewahren, 80,000 gegossener beweglicher Matrizen wieder einzuschmelzen. Er ging nach Paris und trat in eine Handlung, erlangte aber dort 1801 auf 15 Jahre ein Patent für seine Erfindung. Er kehrte hierauf nach Strassburg zurück und legte auf's Neue eine Notendruckerei an, lieferte auch Notenblätter, die sich durch Sauberkeit, Schönheit und durch die Zusammenhängigkeit der Linien auszeichneten. Die Vortheile des Stereotypendrucks sind inzwischen längst bekannt. Der Erfinder hatte keine pecuniären Erfolge damit.

Reinhard, Leonhard, geboren zu Augsburg um 1710, war Organist dieser Stadt an der Lutherischen Kirche St. Jakob. Er veröffentlichte ein Buch: »Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass u. s. w.« (Augsburg, 1750, in 8°).

Reinhard, Michael Heinrich, Theologe, geboren zu Hildburghausen am 18. Octbr. 1678, wurde General-Superintendent und Hofprediger zu Weissenfels und starb, vom Schlage getroffen, am 1. Jan. 1732 auf der Kanzel während des Neujahrgebets. Als er in Wittenberg lebte, wo er den Doktor-Grad erwarb, gab er eine Schrift über die Instrumente der Hebräer heraus, unter dem Titel: »*Organophylakion musicum codicis Hebraei, in disputatione pro loco in amplissimo philosophorum ordine benevole sibi concesso ad d. 5. Nov. anno* 1699 *habenda*« (Wittenberg, 4°).

Reinhardt, Johann Georg, Organist des Kaisers zu Wien in den Jahren 1721 bis 1727, hinterliess im Manuscript: 1) »*Litaniae D. B. M. V. quatuor vocum*«; 2) »*Pastorella sopra il tema: in dulce jubilo etc. per l'organo*«; 3) »Clavierpièçen«.

Reinhardt, Johann Christoph, Hoforganist und Kapellmeister des Herzogs von Sachsen-Gotha von 1795 an. Er starb am 14. Decbr. 1821. Man hat Kirchen- und andere Gesänge von ihm, die in Gotha gedruckt sind. Seine Gattin, Adelheid geb. Galetti, war in Gotha am Hoftheater angestellt und eine vorzügliche Sängerin.

Reinhold, Werner, gelehrter Herausgeber des »Terenz«, geboren in Pommern, lebte in Pasewalk. Unter seinen Schriften befindet sich auch: »Ueber die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten« (Pasewalk, 1839, klein 8°, 38 S.).

Reinhold, Theodor Christoph, Musikdirektor an der Kreuzkirche zu Dresden 1723, starb daselbst 1755. Er war der Vorgänger von Homilius und der Lehrer von Hiller, welcher ihm 1753 seine Abhandlung »Ueber die Nachahmung der Natur in der Musik« dedicirte. Reinhold machte sich durch das folgende Schriftchen bekannt: »Einige zur Musik gehörige poetische Gedanken bei Gelegenheit der schönen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel« (Dresden, 1736, in 4°, 4 Bde.

Reinkasten, M. B., Musiker zu Hamburg, lebte in dieser Stadt gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Er hinterliess im Manuscript: 1) »Drei Sonaten für Clavier, mit Violine und Violoncell«, op. 1; 2) Drei idem, op. 2; 3) »Drei Solos für Clavier; 4) »Concert für das Fagott«; 5) »Stimme der Liebe von Stollberg für eine Stimme mit Begleitung von zehn Instrumenten«.

Reinken, Johann Adam, auch Reinke, von Moller Reinicke genannt, berühmter Organist, war von Geburt ein Niederländer und in Deventer in der Provinz Ober-Yssel am 27. April 1623 geboren. Seine musikalische Bildung

ist aber ganz deutschen Einflüssen zuzuschreiben. Nachdem er in seiner Vaterstadt die elementaren Kenntnisse in der Musik sich angeeignet, begab er sich nach Leipzig, und dann nach Hamburg, wo er sich unter der speciellen Anleitung des berühmten Orgelspielers Scheidmann (s. d.) auf diesem Instrument noch besonders ausbildete. Er erlangte bald eine hohe Fertigkeit im Orgelspiel, dass er sich, als sein Lehrer starb, um den freigewordenen Platz an der St. Katharinenkirche bewarb und ihn auch erhielt. Man hielt ihn in Amsterdam für anmassend, den Platz eines so berühmten Mannes ausfüllen zu wollen, doch behauptete er sich ruhmreich auf demselben. Es ist bekannt, dass Johann Sebastian Bach zweimal die Reise nach Hamburg unternahm, um den gerühmten Spieler zu hören. Bei der zweiten Reise spielte auch Bach vor dem fast hundertjährigen Greise mehrere Stunden auf der Orgel, worauf ihm dieser sagte, er hätte geglaubt, diese Kunst würde mit ihm zu Grabe gehen, doch nun sehe er wohl, durch ihn (Bach) würde sie neu erstehen. R. starb am 24. Novbr. 1722 im Alter von 99 Jahren und 7 Monaten. Orgelcompositionen hat R. nicht veröffentlicht, aber Präludien und variirte Gesänge finden sich in einigen deutschen Bibliotheken. Das einzige, welches von ihm im Druck erschien, ist eine Collection von Stücken für die Violine mit *Bass continuo* für Clavier. Der Titel ist: »*Sonaten, concertanten, allemanden, couranten, sarabanden* und *chiquen* auf zwei Violinen und dem Cembalo«, (Hamburg, 1704).

Reimann, Georg Friedrich. Von einem Autor dieses Namens existirt ein Lehrbüchlein der Anfangsgründe mit dem Titel: »Musik-Büchlein« vom Jahre 1644, in 8°.

Reinmann, Johann Hartmann, herzogl. sächsischer Kapellmeister zu Saalfeld, woselbst er auch am 17. April 1677 geboren ist. Er componirte für den Prinzen Christian Ernst, der zum Theil für seine Ausbildung gesorgt hatte, eine Passion, zu welcher der Prinz den Text gemacht hatte.

Reinmâr der Alte, auch Regimâr, Reimâr; nächst Walther der fruchtbarste der ritterlichen Minnesinger, ein Elsässer von Geburt und zweifellos die »Nachtigall von Hagenau«, deren Tod (um 1207) Gottfried von Strassburg beklagt. Hauptsächlich scheint er sich am österreichischen Hofe aufgehalten zu haben; schloss sich dem Kreuzzuge Herzog Leopold's VI. (1190) an und sang auf dessen Tod (1194) ein schönes Klagelied. Den Beinamen der »Alte« erhielt er zum Unterschiede von dem jüngern Reinmâr von Zweter (s. d.)

Reinmâr von Brennenberg, ritterlicher Sänger aus einem altadeligen Geschlechte in der Nähe von Regensburg, wurde aus unbekanntem Grunde von den Regensburgern erschlagen; im J. 1276 wurde seinem Bruder, dem Kanonikus Bruno, Sühne für den Mord vom Bischof von Regensburg verheissen und wohl auch geleistet.

Reinmâr der Videler, ein Minnesinger des 13. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Steiermark, von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt ist.

Reinmâr von Zweter, war ebenfalls ritterlicher Abkunft, am Rheine geboren und in Oesterreich erzogen. Einen Theil seines Lebens verbrachte er am böhmischen Hofe bei Wenzel I. (1229—1252) zu und war wie dieser ein Gegner des Papsts, gegen den er heftige Angriffe richtete. Er lebte bis gegen 1260; nach einer Nachricht aus dem 14. Jahrhundert liegt er in Essfeld in Franken begraben.

Reinthaler, Karl Martin, ist am 13. Octbr. 1822 zu Erfurt in dem dortigen alten Lutherhause, in dem sein Vater die, unter dem Namen »Martinsstift« bekannte Erziehungsanstalt gegründet hatte und leitete, geboren. Der Knabe empfing frühzeitig hier reiche musikalische Anregung durch den, in der Anstalt sorgfältig gepflegten Kirchen- und Volksgesang; in der Theorie, im Orgel- und Pianofortespiel unterrichtete ihn August Ritter (später Domorganist in Magdeburg), und als Knabe schon konnte er Organisten- und anderweitige musikalische Dienste verrichten. War dieser Gang der musikalischen Erziehung nicht gerade geeignet, ihn für Musik günstig zu stimmen; so gewann er doch

dadurch eine praktische Grundlage, auf der dann leichter weiter zu bauen war. 1841 bezog R. die Universität Berlin und widmete sich mit Eifer dem Studium der Theologie. Unter den Anregungen der Grossstadt erstarkten die Neigungen zur Musik, hatten aber an der leidenschaftlichen Liebe zum Zeichnen und Malen, von der er gleichfalls erfüllt war, Rivalen zu überwinden. Allmälig indess hob sich die Musik als Hauptziel heraus, namentlich seitdem R. durch A. B. Marx ermuntert worden war. Unter der Leitung des, seiner Zeit berühmten Theoretikers holte er die früher versäumten Studien nach. Nachdem er in derselben Zeit auf Wunsch des Vaters die Laufbahn als Theologe durch das Staats-Examen zum Abschluss gebracht hatte, erlitt seine Gesundheit einen solchen Stoss, dass ein erfolgreiches Weiterschreiten fast unmöglich erschien. Es war dies um so bedauerlicher, als R., mit einer schönen Stimmen begabt, sich das Gebiet der Gesangskunst als besonderes Fachstudium erwählt und mit Glück cultivirt hatte. Um diese Zeit machte er sich in Berlin als Liedercomponist bekannt, einige Psalmen, die durch den königl. Domchor zur Aufführung gelangten, hatten zur Folge, dass ihm der König Friedrich Wilhelm IV. ein Reisestipendium verlieh zu dem Zweck, in Italien, speciell in Rom, Studien über den italienischen Kirchengesang anzustellen. R. ging zunächst nach Paris, wohin ihn der Wunsch nach weiterer Vervollkommnung in der Gesangskunst und deren Unterrichtsmethode trieb. Er nahm dort Unterricht bei Geraldi und Bordogni und ging dann Ostern 1851 nach Italien, wo er mehrere Jahre theils in Neapel, theils in Rom zubrachte. 1853 folgte er einem Ruf als Gesanglehrer an das Conservatorium in Köln, wo er fünf Jahre wirkte, bis er nach Bremen berufen wurde. Aus Italien, welches er als kränkelnder Jüngling betreten hatte, war er als kräftiger Mann zurückgekehrt. In diese Zeit fällt die Composition des Oratoriums »Jephtha«, das ihm schnell einen geachteten Namen unter den Tonsetzern erwarb und weite Verbreitung fand. 1858 folgte er einem Rufe nach Bremen; er übernahm hier die Stelle eines Organisten am Bremer Dom und die Leitung der Kirchenmusik, und hiermit zugleich die Direktion der von Dr. Riem 1815 gegründeten Sing-Akademie; ferner die der Liedertafel und die Leitung des unter dem Namen »Privatconcert« bekannten, nach dem Muster der Leipziger Gewandhausconcerte gebildeten grossen Concertinstitutes. Hierzu kam noch die Leitung des Bremer Domchors und R. hat es verstanden, alle diese Institute zu glücklicher Entfaltung zu bringen und in derselben zu erhalten. Mit eigenen Compositionen ist R., wohl in Folge dieser angestrengten praktischen Thätigkeit, verhältnissmässig selten hervorgetreten; es sind zu nennen: eine mehrfach mit Erfolg aufgeführte Sinfonie, Ouverturen; das Chorwerk: »In der Wüste«; kleinere Tonstücke, weltlichen und geistlichen Inhalts; Quartette für gemischten Chor und für Männerchöre u. s. w. Seine Oper: »Edda« wurde 1875 in Bremen und 1877 in Hannover mit Beifall aufgeführt. Im vorigen Jahre erlangte seine Composition der, von Rudolph Gottschall gedichteten Bismarckhymne bei der, von Dortmund ausgeschriebenen Concurrenz den Preis. Sie ist seitdem an vielen Orten mit grossem Beifall aufgeführt worden.

Reinwald, Louis, Musiker im Dienste des Prinzen von Hildburghausen, gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind folgende bekannt: 1) »Zwei Sinfonien in neun Partien«, op. 1 (Berlin, Hummel); 2) »Tänze für das Pianoforte« (ibid.); 3) »Introduction für Clavier« (ibid.); 4) »Zur Friedensfeier«, Chor mit Pianoforte (Hamburg, 1797).

Reischius, Georgius, war Prior des Karthäuser-Klosters bei Freiburg im Breisgau und des Kaisers Maximilian I. Beichtvater. Er verfasste eine Encyclopädie unter dem Titel: »*Margarita philosophica, totius philosophiae rationalis et moralis principia duodecim libris dialogice complectens*« (Friburgi, Joannes Schotus, 1503, in 8°). Von diesem Werke erschienen bis zum Jahre 1515 fünf Auflagen, vier davon zu Strassburg. In Paris erschien sogar 1523 noch eine vermehrte und verbesserte Auflage in 4° von Oronce Finé, und zu Basel

eine siebente 1534 in 4°. Das fünfte Buch dieses Werkes behandelt die Musik; es besteht aus zwei Theilen, der erste, der die speculative Musik behandelt, besteht aus 19, der zweite, die praktische Musik erörternd, aus 13 Kapiteln. Von Giovanni Paoli Galluci de Salo existirt eine italienische Uebersetzung der »*Margarita philosophica*« mit Anmerkungen des musikalischen Theiles versehen (Venedig, Barezzo, Barezzi, 1599, in 4°).

Reissig, Michael, geboren zu Stolberg in Meissen 1584, war kurfürstl. sächsischer Hofmusikus und Organist auf der Augustusburg und Stadtmusikus in Chemnitz. Er war ein Meister auf dem grossen Cornet oder Zinken, so dass er die Bewunderung der ganzen Gegend besass. Er starb zu Chemnitz 1636. Von seinen vielen Compositionen ist nur eine Motette für 8 Stimmen über die Worte »Die Lehrer werden leuchten« u. s. w. (Leipzig, 1619) gedruckt.

Reiss, Anton, berühmter Orgelbauer, geboren 1741 zu Trautenau in Böhmen, erlernte die Orgelbaukunst in Wien, Breslau, Dresden. Er starb in Prag, am 30. April 1815. Einige seiner Hauptorgelwerke sind in: Paulinerkirche zu Prag, später Leitmeritz, Kirche zu Schlau, Franziskanerkirche ebend., Kirche zu Rabenstein, Reconstruktion der Orgel zu Strasov u. s. w.

Reiss, Karl Heinrich Adolph, Sohn eines praktischen Arzts zu Frankfurt a. M., geboren daselbst am 24. April 1829; begann, angeregt durch die gründliche Musikbildung seines Vaters und dessen Verkehr mit den ersten Notabilitäten der Kunst, schon frühzeitig sich ernsten Musikstudien zu widmen; bereits in seinem 14. Jahre trat er mit Erfolg in einem Museumsconcert zu Frankfurt als Pianist auf. Seine höhere theoretische Ausbildung erhielt er in Leipzig unter der Leitung von Moritz Hauptmann. Bereits im zwanzigsten Jahre lenkte er in die Dirigententaufbahn ein, indem er als Chordirektor am Stadttheater in Mainz sich die ersten praktischen Erfahrungen erwarb, er wirkte dann als Musikdirektor an den Theatern zu Bern, Basel und Würzburg und ging im J. 1854 nach Mainz zurück als erster Kapellmeister des Stadttheaters. Im Herbst 1856 folgte er einem Ruf an das Hoftheater in Kassel, wo er neben Spohr als Kapellmeister wirkte. Als dieser aus seiner Stellung schied, wurde R. zum Hofkapellmeister ernannt und mehrfache ehrende Anträge Seitens der Hoftheater-Intendanten in Wien, Mannheim und Karlsruhe vermochten ihn bis jetzt nicht zu bestimmen, diese Stellung aufzugeben, in welcher er eine so segensreiche Thätigkeit entfaltet. Nicht nur die Oper, sondern auch die Abonnementsconcerte der Hofkapelle haben sich unter seiner Leitung einen wohlbegründeten Ruf in der Musikwelt erworben. Eine romantische Oper »Otto der Schütz« von R., wurde in Kassel und Mainz mit Erfolg gegeben. Von seinen Compositionen sind nur einige Hefte Clavierstücke und eine Anzahl Lieder im Druck erschienen.

Reissiger, Christian Gottlieb, Cantor zu Belzig bei Wittenberg, geboren gegen 1760, absolvirte seine musikalischen Studien in Dresden unter der Direktion von Türk. Er hat drei Sinfonien für grosses Orchester veröffentlicht (Dresden, 1790).

Reissiger, Karl Gottlieb, Sohn des Vorigen, Hofkapellmeister des Königs von Sachsen, geboren am 31. Jan. 1798 zu Belzig bei Wittenberg. Den ersten Unterricht erhielt er vom Vater, und er hatte sich schon einige Fertigkeit im Clavierspiel erworben, als er 1811 als Pensionär in die Thomasschule zu Leipzig aufgenommen wurde. Hier erhielt er den Compositions- und Clavierunterricht von Schicht und lieferte in den Jahren 1815 und 1816 in einigen Motetten seine ersten Compositionsversuche. 1818 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren, cultivirte aber ohne Unterbrechung die Musik, und fühlte sich nach und nach von dieser Kunst so angezogen, dass er die Theologie aufgab und sich der Musik ganz widmete. Bei seinen beschränkten Verhältnissen, konnte er dies natürlich nur wagen, da sein Lehrer Schicht ihm durch Freunde in Berlin und Leipzig auf drei Jahre eine Pension zu verschaffen wusste, die ihm erlaubte, 1821 nach Wien zu reisen und dort seine

weitere Ausbildung zu verfolgen. R. schrieb hier seine erste Oper »Das Rockenweibchen«, welche aber durch die Censur verhindert, nicht zur Aufführung kam, sondern nur die Ouverture, durch welche er sich, nebst einigen anderen damals geschriebenen Ouverturen beim Theater gut einführte. Die deutsche Oper war damals recht gut und R., der sie fleissig besuchte, wusste sich manches anzueignen. Im Mai 1822 verliess er Wien, vorher aber trat er noch in einem Concert im Hoftheater als Sänger und Clavierspieler mit vielem Erfolge auf. Er sang eine Bass-Arie von Händel und spielte ein Clavierconcert eigner Composition. Hierauf nahmen Artaria und Steiner einige seiner Compositionen in Verlag. Er wendete sich nun nach München, um unter Winter noch weiter zu studiren, vollendete hier eine Messe und erwarb sich die Zustimmung und das Lob seines Lehrers ganz besonders durch die Composition einer Ouverture über ein Thema von fünf Noten, welches ihm Winter zur Aufgabe stellte. Nachdem er von der Intendanz den Auftrag erhalten, Ouverture und *Entr'acts* zur Tragödie »Nero« zu schreiben, führte er auch diesen Auftrag aus, und erwarb sich dadurch bei der Aufführung im Hoftheater neue Freunde. Nun hörte er, dass sein Lehrer und Wohlthäter Schicht erkrankt sei und reiste deshalb nach Leipzig ab. Im Mai 1823 ging er nach Berlin, woselbst die einflussreichen Freunde, darunter Minister von Altenstein, General von Witzleben und Staatsrath Körner, ihn zu fördern sich aufs Neue bereit fanden. Nachdem einige seiner Compositionen öffentlich aufgeführt waren, verschafften ihm seine Beschützer vom König Friedrich Wilhelm III. die Mittel zu einer Bildungsreise nach Frankreich und Italien. Im Juli 1824 ging R. nun durch Holland nach Paris und Rom. Seitens des preussischen Ministeriums war ihm der Auftrag geworden, möglichst genaue Einsicht in die musikalischen Lehranstalten Frankreichs und Italiens zu nehmen, und darüber nach Berlin einen Bericht abzustatten. Ende October reiste er über Bologna, Venedig und Triest nach Berlin zurück, wo ihm auch der Auftrag wurde, den Plan eines Conservatoriums für den preussischen Staat zu entwerfen, welcher jedoch nicht zur Ausführung kam. Er erwarb nun die Stellung als Lehrer bei dem königl. Kirchenmusik-Institut.

Im October 1826 rief man ihn nach La Haye, um dort ein Musik-Convatorium zu organisiren, welches noch besteht. Auf seiner italienischen Reise hatte er sich längere Zeit in Rom aufgehalten, auch die Bekanntschaft des Abbé Baini gemacht. Hier vollendete er die Oper »Der Ahnenschatz«. Die Ouverture ist später in Dresden aufgeführt worden, die Oper jedoch niemals. Im Jahre 1826 berief man ihn als Kapellmeister nach Dresden, welche Stellung er bis zu seinem Tode mit keiner andern mehr vertauschte. Er war der Nachfolger Marschner's, welcher nach Hannover ging, und für die Leitung der deutschen Oper engagirt, doch übernahm er auch die Direktion der italienischen Oper während einer ernstlichen Krankheit Morlacchi's. Hierbei legte er so viel Proben seines Dirigententalentes ab, dass der König von Sachsen ihn 1827 in die Stelle Carl Maria von Weber's, der gestorben war, einrücken liess. In diesem Jahre schrieb er eine Messe und das dreiaktige Melodrama »Yelva«, welches allgemein gefiel. Der romantischen Oper »Libella« folgte die »Felsenmühle von Etalières«, welche letztere Oper in ganz Deutschland mit Glück gegeben wurde. Die nächste Oper war »Turandot«, auch beifällig aufgenommen, worauf sich R. auch in der Composition von Instrumental-Werken versuchte. Seine hauptsächlichsten dramatischen Werke sind ausser den genannten: »Didone« (Dresden, 1823), »*Adèle de Foix*«, Oper in drei Akten (Dresden, 1841), »Der Schiffbruch der Medusa«, Oper in drei Akten (Dresden, 1846). Kirchenmusik: 1 Messe (München, 1822), 1 Messe (Dresden, 1827), 3 vierstimmige Motetten (Leipzig, Breitkopf & Härtel), der 66. Psalm: »*Deus misereatur nostri*«, op. 82, Partitur (Dresden, Thieme), Hymne »Es ist ein köstlich Ding u. s. w.«, op. 105 (Meissen, Goedsche), »Freude am Dasein«, Hymne für Männerchor, op. 129 (Berlin, Trautwein), Hymne über den 1. Psalm, op. 129 (ibid.), dritte

grosse Messe für 4 Stimmen und Orchester (Augsburg, Böhm), vierte grosse Messe mit Orchester (Wien, Diabelli), fünfte grosse Messe, Landmesse (Augsburg, Böhm), sechste, siebente, achte, neunte und zehnte Messe. Hymne für Männerstimmen, op. 177 (Berlin, Trautwein). *Vepres complètes*, 1823 in Dresden aufgeführt; *Salve Regina*, 1827 im Gewandhaus in Leipzig aufgeführt. Instrumentalmusik: Sinfonie für grosses Orchester, op. 120 (Berlin, Schlesinger); Ouverture, op. 128 (Leipzig, Peters); ein Quintett für zwei Violinen, zwei Alto und Violoncell, op. 90 (ibid.); drei Quartette für zwei Violinen, Alt, Violoncelle, op. 111 (ebend.); Quintett für Piano, zwei Violinen, Alt, Bass, op. 20 (Paris, Farence); Quartett (Bonn, Simrock); idem, op. 70 (Berlin, Schlesinger); idem, op. 108 (ibid.); idem, op. 135 (ibid.); idem, op. 141 (ibid.); Grosses Trio für Piano, Violine und Violoncell, op. 25 (Paris, Farence); idem, op. 40 (Leipzig, Hofmeister); idem, op. 56 (Leipzig, Kistner); idem, op. 75 (Bonn, Simrock); idem, op. 77 (Leipzig, Peters); idem, op. 85 (ibid.); idem, op. 97 (ibid.); idem, op. 103 (ibid.); idem, op. 105 (ibid.); idem, op. 125 (ibid.); Duos für Piano und Violine, op. 45 (ibid.); op. 94 (Berlin, Schlesinger); Duos für Piano und Clarinette, op. 130 (Dresden, Paul); Sonaten *à quatres mains*, op. 65 und 66 (Dresden, Paul); Sonaten für Clavier allein, op. 22, 41, 95 (Leipzig, Probst; Hamburg, Schubert); Rondos für Clavier allein, op. 21, 30, 31, 36, 37, 51, 55, 57, 58, 59, 64, 78, 83 (Wien, Berlin, Leipzig, Bonn, Paris); Concert für Flöte und Orchester, op. 60; Concertino für Clarinette und Orchester, op. 63; viertes Quartett für zwei Violinen etc., op. 155 (Dresden, Paul); fünftes, op. 179 (Berlin, Schlesinger); Clavierstücke, Variationen (ibid.); Siebenzig Sammlungen Lieder und Gesänge enthaltend, von denen einige volksthümlich geworden; z. B. »Als Noah aus dem Kasten war«. Einer seiner Walzer erschien kurz nach dem Tode Weber's zu Paris unter dem Titel: »*La dernière pensée de Weber*«. R. selbst schreibt am 7. Octbr. 1846 an Herrn Theodore Parmentier, dass er dies für eine Buchhändlerspeculation halte. Dieser betreffende Walzer sei bereits 1824 bei Peters in Leipzig unter den »*Douze Valses brillantes pour le piano*«, op. 62 erschienen, er habe ihn zwar Weber öfter vorgespielt, dem er gefiel und der ihn auch selbst gespielt habe, doch wisse er nicht, ob dies auch in Paris geschehen sei. Später erschien der Walzer in Deutschland unter dem Titel: »Walzer von Reissiger, genannt: Letzter Gedanke von Weber«.

R. war Mitglied vieler musikalischer Gesellschaften, erhielt auch von mehreren Königen und Prinzen Auszeichnungen. Er starb nach längerer Kränklichkeit in Dresden am 7. Novbr. 1859. Sein Bild, lithographirt von E. Meyer, erschien in Dresden bei Friedel. Seine Lieder und namentlich seine Trios für Clavier, Violine und Violoncelle waren noch vor zwanzig Jahren ausserordentlich beliebt und weit verbreitet, heut sind sie, wie seine Opern, bereits verschollen.

Reissiger, Friedrich August, Bruder des Hof-Kapellmeisters C. G. Reissiger zu Dresden, wurde am 26. Juli 1809 zu Belzig geboren. Der Vater ertheilte auch ihm den ersten Unterricht sowohl in der Musik als auch in den Sprachen und brachte ihn so weit, dass er in seinem 13. Jahre nach rühmlich bestandenem Examen dem Leipziger Thomaschor konnte einverleibt werden. Hier genoss er den Unterricht Schicht's und Th. Weinlig's, und die damals weltberühmten Gewandhaus-Concerte, wo die besten Schüler des Thomanerchores Gelegenheit hatten, mitzuwirken, und wo Beethoven's, Mozart's und Haydn's Meisterwerke auf eine ausgezeichnete Weise zu Gehör kamen, übten einen wesentlichen Einfluss auf seine Geschmacksrichtung. Im J. 1830 bezog R. die Universität in Berlin, um Theologie zu studiren. Da er jedoch nur über ein Stipendium seiner Vaterstadt zum Belauf von 59 preussischen Thalern jährlich disponiren konnte, war er genöthigt, alle seine Freistunden mit Unterrichtgeben auszufüllen. Wenngleich es damit im Anfang sehr langsam ging, hatte er doch bald die Freude, sein Talent anerkannt zu sehen, und seine gutgeschulte Stimme, in Verbindung mit seinem komischen Talente, verschafften ihm Eingang in die besten musikalischen Familien. Dies bestimmte ihn, nach Professor Zelter's Rath, die

akademische Laufbahn aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen. Er machte nun einen vollständigen Cursus in der Harmonielehre und dem doppelten Contrapunkt bei Prof. Dehn durch und fing zu gleicher Zeit an, mehrere Compositionen herauszugeben, als: Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, mehrere Hefte Duetten, Märsche, Tänze und mehrere Clavierstücke. Gegen 50 Werke.

Im J. 1840 folgte R. einem Rufe nach Norwegens Hauptstadt Christiania als Musikdirektor am dortigen Theater. Hier wirkte er rastlos in 10 Jahren, componirte mehrere Concert-Ouvertüren, mehrere Messen für die katholische Kirche, ein Requiem bei Gelegenheit der Beisetzung des Königs Carl Johan, wofür er eine werthvolle Busennadel in Brillanten erhielt, mehrere Cantaten, lieferte ausserdem Musik zu »*Tie Saters*« und »*Oytemandens Reprasentant*«, und erwies sich auch als fleissiger Sammler norwegischer Melodien, welche er mit vielem Geschick bearbeitet hat. Nach 10jährigem Aufenthalt in Christiania zog sich R. zurück von dem bewegten Theaterleben und ging nach Frederikshald als Organist und Kapellmeister der ersten akershusisken Brigade. Hier hat er sein musikalisches Talent fast ausschliesslich nur der Militärmusik zugewendet und eine grosse Anzahl von Fantasien über norwegische, schwedische und dänische Volksmelodien, mehrere Märsche, Polonaisen, Walzer u. a. componirt, welche sich ungetheilten Beifall erworben haben. Ein Streich-Quintett über norwegische Melodien in vier Sätzen hat ebenfalls vielen Anklang gefunden. Ausserdem hat R. hier als Instrukteur eines Männergesangvereins über 50 grössere und kleinere Gesänge für Männerchor componirt und herausgegeben, zur Freude aller derer, welche Quartett-Gesang lieben. Als Orchesteranführer der musikalischen Gesellschaft in Frederikshald hat er oft Gelegenheit gehabt, sein Compositionstalent zur Geltung zu bringen. R., seit 1841 verheiratet mit Frl. Bertha Löwe, einer Berlinerin, feierte 1866 seine silberne Hochzeit, nachdem er bereits 1865 sein 25jähriges Dienst-Jubiläum gefeiert hatte. Reissiger's Werth als Componist und Mensch wird in einer norwegischen Zeitung von 1858 folgendermaassen geschildert: »Zwischen Frederikshald's Bürgern hat dieser unser musikalischer Mitbürger nun gelebt und gewirkt seit 1850 in so vielseitigen öffentlichen und kommunal-musikalischen Richtungen, dass Norwegens Söhne sich freuen müssen, dass er, nachdem er seine Stellung in Christiania aufgegeben hatte, sich nicht überreden liess, nach seinem Vaterlande zurückzukehren; denn hier hat er verdienstvoll gewirkt nicht blos für die nationale Musik, welche in ihm einen fleissigen und tüchtigen Arbeiter gefunden hat, nicht blos für die Gesangmusik des Landes, welche ihm manchen werthvollen Beitrag verdankt, nicht blos für das Erwachen und die höhere Auffassung der Kirchenmusik, nicht blos für jeden Landsmann, welcher seiner Unterstützung, seines Rathes und seiner Mitwirkung bedurfte, sondern auch als Lehrer, Instrukteur für unseren Gesangverein, Orchesteranführer, Organist und Executeur. Wo so viel Gutes und Verdienstliches gerühmt werden kann, da fehlt es auch nicht an vielen und aufrichtigen Freunden, und Frederikshald, wo R. nun lebt und wirkt, fühlt sich stolz, einen so verdienstvollen und geachteten Mann in seiner Mitte zu haben.

Reissmann, August, Dr. phil., ist 1825 am 14. Novbr. zu Frankenstein in Schlesien geboren und erhielt auch hier die erste gründliche Unterweisung in der Musik durch den Stadtcantor Heinrich Jung, der eine Reihe der trefflichsten Cantoren und Organisten Schlesiens erzogen hat. In Breslau, wohin er 1843 ging, genoss er dann den Unterricht der Universitäts-Musikdirektoren Mosewius und Dr. Baumgart und des königl. Musikdirektors Ernst Richter in Theorie und Composition, Clavier- und Orgelspiel; bei Peter Lüstner nahm er Unterricht im Violin-, bei Cantor Kuhl im Cellospiel. Mehrere Compositionen, welche in jener Zeit entstanden, fanden die freundlichste Aufnahme und reiften in ihm den Plan, die Componisten-Laufbahn zu verfolgen. Ein längerer Aufenthalt in Weimar (1850—1852) brachte insofern eine Aenderung

desselben, als R. auch zur Schriftstellerei veranlasst wurde. Der in jener Zeit entbrannte, von Weimar aus angeregte Kampf um das Kunstwerk der Zukunft brachte ihm die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit der vorhandenen Theorie der Musik; er erkannte, dass das einzige Rüstzeug in diesem Kampfe nur die festen aus der historischen Entwickelung gewonnenen Kunstprincipien sein können. Einen längeren Aufenthalt in Halle a/S. benutzte er daher zu eingehenden historischen Studien, als deren erste Frucht die kleine Schrift: »Von Bach bis Wagner« 1861 (Berlin, J. Guttentag's Verlag) erschien. Noch in demselben Jahre folgte ihr das Werk, das ihn in den weitesten Kreisen bekannt machte: »Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung« (1874 vollständig umgearbeitet unter dem Titel: »Geschichte des deutschen Liedes« neu gedruckt). Die darin geübte Methode: jede einzelne Form aus der, sie erzeugenden Idee zu construiren und dann nachzuweisen, wie sie in verschiedenen Jahrhunderten immer wieder neu gestaltet und so dem individuellsten Ausdruck dienstbar gemacht wird, wandte er dann auf die gesammte Musikgeschichte überhaupt an in seiner »Allgemeinen Musikgeschichte« (3 Bände, 1863—1865), und die daraus gewonnenen Kunstprincipien brachte er in der »Allgemeinen Musiklehre« (Berlin, 1864) und in der »Compositionslehre« (3 Bde., Berlin, 1866—1870) in ein System. Weiteste Verbreitung fanden seine Biographien der drei jüngsten Meister der Romantik: Robert Schumann (1871 in zweiter Aufl. erschienen), Felix Mendelssohn-Bartholdy (in zweiter Aufl. 1872) und Franz Schubert (1872). Seit 1863 lebt er in Berlin; während mehrerer Jahre hielt er Vorlesungen über Musikgeschichte im Conservatorium, die (1877) gesammelt bei Otto Janke im Druck erschienen sind. Daneben ist er aber auch auf dem Gebiete der Composition fleissig gewesen. Ausser einer Reihe von zum Theil weit verbreiteten Liedern und Balladen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Duetten, Terzetten und Chorliedern mit und ohne Begleitung und Clavierstücken sind: zwei Sonaten für Clavier und Violine (Berlin, Trautwein, Bahn's Verlag), ein Concert für Solo-Violine und Orchester (Berlin, Bote & Bock), eine Suite für Solo-Violine und Orchester (Leipzig, Fr. Kistner), ferner: zwei dramatische Scenen für Soli, Männerchor und Orchester: »Drusus Tod« (Leipzig, C. F. W. Siegel's Verlag, R. Linnemann) und »Loreley« (Berlin, Bote & Bock), die in Leipzig mit Beifall aufgeführte Oper »Gudrun« (Leipzig, C. F. W. Siegel, R. Linnemann) und ein Oratorium: »Wittekind« im Druck erschienen. Eine zweite grosse Oper: »Das Gralspiel« und eine komische: »Die Bürgermeisterin von Schorndorf« harren noch der Aufführung. Erwähnt sei ferner die Clavier- und Gesangschule, die R. 1875 veröffentlichte, welche mit dem ersten Unterricht im Clavierspiel zugleich eine gründliche Ausbildung im Gesange verbindet. Grosses und gerechtes Aufsehen erregte seine Broschüre gegen die Hochschule: »Die Königliche Hochschule für Musik in Berlin«, in welcher er schonungslos den Unfug aufdeckte, der hier mit Staatsmitteln getrieben worden war. 1875 verlieh ihm die Universität Leipzig die philosophische Doctorwürde.

Reiter, Ernst, Professor des Violinspiels am Musikinstitut zu Würzburg, geboren in dieser Stadt 1804. In den Jahren 1835—1837 liess er sich in Concerten hören, 1839 nahm er in Strassburg, später in Basel eine Stelle als Musikdirektor an. 1843 dirigirte er das Musikfest zu Luzern. Erschienen sind von ihm: Lieder für eine Stimme (Wien, Haslinger); Quartette für zwei Violinen, Alto, Violoncell, op. 1 u. 8 (Wien, Diabelli); Oratorium: »Das neue Paradies«, aufgeführt 1845 und 1847 in Basel und Wien.

Reiter, spanische, sind kleine Laufgräben, welche der Orgelbauer in der Windlade anbringt, um das Durchstechen der Töne zu verhindern.

Rejdouva, *Redowa*, *Redowak*, *Redowazka*, ein böhmischer Tanz im abwechselnden $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt.

Rektah's, bei den Indiern beliebtes Tonstück.

Re — la, diejenige der Guidonischen Silbenmutation, nach der auf den Tönen *a* und *d acutum* nicht *re*, sondern *la* gesungen werden müsste. (S.: Solmisation.)

Relatio non harmonica, s. Querstand.

Relfe, John, Sohn eines Organisten in Greenwich, geboren daselbst 1763, erhielt Musikunterricht von seinem Vater und von Kieble, Organist zu St. Georg in London. Er gehörte zur Privatmusik des Königs Georg III., ausserdem war er Professor des Clavierspiels und der Theorie 40 Jahre lang zu London. Es sind von ihm zwei- und vierhändige Sonaten für Clavier (London, Clementi & Broderip) von op. 3—7 erschienen. Als musikalischer Schriftsteller hat er sich durch folgende Werke bekannt gemacht: 1) »*Guida armonica*«, Abhandlungen über die Anfangsgründe der Harmonienlehre. Sie wurden in London 1798 in Form einer periodischen Schrift veröffentlicht, von welcher jeden Monat ein Heft erschien. Später werden sie gesammelt unter dem Titel: »*The principles of harmony, containing a complete and compendious illustration of the theorie of Music*« (London, Hatchard, 1816, in Fol.). 2) »*Remarks or the present state of musical instruction, with a prospectus of a new order of thorough bass designation, and a demonstrative view of the defective nature of the customary mode etc.*« (London, Hatchard, 1819, in 8°, 89 p.) peröffentlicht. Sie werden auch ins Italienische übersetzt. Ein drittes Werk, in welchem ein neues System des *Bass continuo* entwickelt ist, führt den Titel: »*Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies or the several branches of musical science; with a new order of thorough bass designation, etc.*« (London, Preston, 1821, in 4°, 83 S.).

Religiosamente und **religioso,** religiös, feierlich; eine Vortragsbezeichnung, welche eine, andächtig frommer Stimmung entsprechende Ausführung erfordert. Bei Vocalsätzen religiösen Inhalts ist eine solche Bezeichnung im Grunde nicht nothwendig, da hierbei der Text die nöthige Anleitung giebt. Dagegen ist sie bei Instrumentalsätzen nothwendig, wenn die Ausführung im Sinne und Geiste der Tondichtung erfolgen soll.

Rellstab, Johann Carl Friedrich, wurde am 27. Febr. 1759 zu Berlin geboren. Sein Vater besass eine Buchdruckerei und hatte auch den Sohn für die praktische Laufbahn eines Buchdruckers bestimmt, denn er gedachte sich in ihm einen Nachfolger zu erziehen. Als aber der heranwachsende Knabe einen entschiedenen Widerwillen dagegen zeigte, war er einsichtsvoll genug, keinen Zwang auf ihn auszuüben, und so durfte denn der Sohn seiner ausgesprochenen Neigung zur Musik ungehindert folgen. Der Hofcomponist Johann Friedrich Agricola wurde sein Lehrer, doch trat an dessen Stelle schon nach Jahresfrist Carl Fasch, der Gründer der Berliner Singakademie. Unter dessen Leitung studirte er nun mehrere Jahre hindurch mit grossem Eifer, dennoch sollte sein Leben plötzlich eine andere und zwar die von dem Vater ursprünglich geplante Richtung erhalten. Der junge Mann hatte eben den Plan entworfen, nach beendigtem Studium noch einige Zeit zu Emanuel Bach nach Hamburg zu gehen, sich dort vollends zu vervollkommnen und dann auf Reisen zu gehen, da starb der Vater plötzlich und die Verhältnisse zwangen ihn nun, dessen Buchdruckerei zu übernehmen und das Geschäft fortzuführen. Indessen trat die einmal gewonnene musikalische Bildung damit nicht in den Hintergrund, sie machte vielmehr umgekehrt ihren Einfluss auf den nunmehrigen Geschäftsmann geltend. Denn R. errichtete in seiner Offizin auch eine Notendruckerei und legte zugleich eine Musikalienhandlung an. Dem Notendruck besonders wendete er grosse Aufmerksamkeit zu, man hat ihm auch einige wesentliche Verbesserungen desselben zu danken. Im J. 1785 organisirte er auch ein Musikalien-Leihinstitut, und dies Rellstab'sche ist wahrscheinlich das erste Institut dieser Art, welches in Berlin entstand. Wichtiger aber als diese geschäftlichen Unternehmungen sind die Verdienste, welche sich R. um das Musikleben Berlins erworben hat. Im J. 1787 errichtete er ein »Concert für Kenner und Liebhaber«, in welchem vornehmlich die Compositionen der damals

bedeutendsten Componisten zur Aufführung gelangten, wie Bach, Naumann, Salieri, Hasse, auch Gluck, von dem er Mehreres dem Berliner Publikum zum ersten Male bekannt machte. Auch bedeutende Virtuosen liessen sich in diesen Concerten hören, R. galt selbst als ein gediegener Clavierspieler der Bach'schen Schule. Zwar bestanden diese Concerte nur ein Jahr lang, aber der rührige Mann verlor damit nicht den Muth. Als Fasch fast um dieselbe Zeit die Singakademie gründete, schloss sich R. diesem Institute sofort an, und da es für die Versammlungen der Mitglieder oft an dem nöthigen Raume fehlte, räumte er dafür gern seine Wohnung ein. Hier richtete er dann später auch wieder für den Winter regelmässig Concerte ein, an denen sich die Musiker und die hervorragendsten Dilettanten Berlins betheiligten, namentlich die Mitglieder der Singakademie. Auch grössere Werke mit Orchester kamen zur Aufführung, wie z. B. »Die Jahreszeiten«, und der Unternehmer bezahlte die nicht unerheblichen Kosten dafür aus der eigenen Tasche.

Eine zweite Seite seiner verdienstlichen Wirksamkeit um die Berliner Musikpflege ist die Kritik. Er war der erste, welcher Kritiken über musikalische Aufführungen in einer öffentlichen Zeitung publicirte, und seine mit J. C. F. R. unterzeichneten Kritiken in der »Vossischen Zeitung« zeigen ihn als einen gebildeten, scharfsinnigen Musiker, der es sich namentlich angelegen sein liess, die edle klassische Richtung zu verfechten und zu pflegen. Der unglückliche Krieg von 1806 unterbrach indessen jählings alle künstlerischen Bestrebungen in Preussens Hauptstadt, und mehr als mancher Andere hatte R. unter den Unglücksschlägen jener Zeit zu leiden. Er musste seine Druckerei gänzlich schliessen und verlor fast sein ganzes Vermögen. Seine Liebe für die Kunst konnten aber auch die härtesten Schläge nicht beugen. Kaum athmete Berlin wieder auf, so erwachte auch sein Eifer für das Musikleben aufs Neue. Mit eigenen Mitteln konnte er freilich nichts mehr beginnen, aber er fand wohlhabende, kunstgebildete Gönner, mit deren Hülfe er seine Concerte wieder ins Leben rufen konnte. Auch seine kritische Thätigkeit kam allmälig wieder in Fluss, ferner hielt er Vorlesungen über den Generalbass u. dergl. m. Besonders aber widmete er sich der musikalischen Ausbildung seiner talentvollen Kinder, denen wir weiter unten besondere Artikel widmen müssen. Im J. 1811 unternahm er eine Reise nach Italien und Wien. Die Reisebriefe, welche er in Folge dessen in der »Vossischen Zeitung« veröffentlichte, zeigten ihn als einen scharfen Beobachter der Kunstzustände und Kunstpflege in fremden Städten und erregten mit Recht allgemeines Aufsehen. Er war es auch, der darin zuerst auf die Bedeutung der Sängerin Anna Milder nachdrücklich aufmerksam machte, und deren Berufung nach Berlin ist wohl hauptsächlich als eine Folge dieser so überaus günstigen Beurtheilung ihrer dramatischen Leistungen anzusehen. Bald nach seiner Rückkehr von der Reise überraschte den unermüdlichen Mann aber der Tod; ein Schlagfluss raffte ihn am 19. Aug. 1813 auf einem Spaziergange nach Charlottenburg ganz plötzlich dahin. Niemand war bei ihm, sein Leichnam wurde erst viele Stunden später zufällig aufgefunden.

Als Componist ist R. nur von geringer Bedeutung, er hat sich nicht über die damals übliche, mechanische Setzkunst erhoben, was schon daraus hervorgeht, dass er auch eine Anleitung herausgab, wie Jedermann mit Hülfe eines Würfels ohne weitere Kenntnisse 24 Walzer componiren könnte. Ausser einer Anzahl von Liedern und Gesängen, welche in seinem eigenen Verlage, meist in Sammelwerken mit den Compositionen Anderer, erschienen, kennt man von ihm zwei Cantaten: »Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem« und »Pygmalion«, letztere von Ramler gedichtet, eine Ode von demselben Dichter, ein Passions-Oratorium, eine Messe und ein Tedeum. Auch hat er eine Oper hinterlassen, »Die Apotheke«, Text von Engel, zweiaktig, die indessen nirgends zur Aufführung gekommen ist. An Instrumentalsachen existiren Märsche, Walzer, Sonatinen und andere kleinere Stücke für Pianoforte. Bedeutender

war er jedenfalls als Schriftsteller, auch ausser seiner kritischen Thätigkeit an der »Vossischen Zeitung«. Es existiren von ihm drei Werke, welche über seinen scharfen Blick und kritisches Urtheilsvermögen das günstigste Zeugniss ablegen: 1) »Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Deklamation, hauptsächlich für Musiker und Componisten, mit erläuternden Beispielen« (Wien, 1785). 2) »Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und königl. Kammermusik betreffend (Berlin, 1789); eine Erwiderung gegen die im Jahr zuvor in Halle erschienenen Bemerkungen eines Reisenden, eine Fülle von interessanten Mittheilungen über Berliner Musikzustände und Musiker enthaltend«. 3) Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend« (Berlin, 1790).

Rellstab, Caroline, die älteste Tochter des vorhergehenden, war eine bedeutende Sängerin. Sie wurde am 18. April 1794 zu Berlin geboren und zeichnete sich schon als Kind nicht nur durch eine selten schöne Stimme, sondern auch durch einen fast merkwürdigen Eifer für die Tonkunst aus. Freiwillig verzichtete sie auf Kinderspiele und Spielzeug, sie lebte nur in Musik. Mit der Zeit entwickelte sich ihre Stimme zu einem ausserordentlichen Umfange, sie reichte vom tiefen *As* bis zum höchsten Sopran-*F*, so dass sie die Partie der Königin der Nacht ganz originaliter ohne jede Transposition mit Leichtigkeit zu singen vermochte. Gewiss wäre sie berufen gewesen, eine der grössten Sängerinnen ihrer Zeit zu werden, da auch eine ausgezeichnete musikalische Bildung mit ungemeinem Talente für die Bühne Hand in Hand ging; aber ein jäher Tod riss sie schon im 20. Lebensjahre hinweg. Im J. 1811 war sie als dramatische Sängerin nach Breslau engagirt worden, und hier starb sie am 17. Febr. 1814 am Nervenfieber. — Ihre jüngere Schwester Amalie war eine ausgezeichnete Clavierspielerin, Schülerin von Ludwig Berger. Sie verheiratete sich später mit einem Major Bennecke und trat ganz von dem Schauplatze öffentlicher Wirksamkeit zurück. — Die jüngste Schwester endlich, Henriette, wird gleichfalls als eine tüchtige Pianistin gerühmt. Doch auch sie verheiratete sich schon früh nach Holland, wo sie im noch nicht vollendeten 33. Lebensjahre gestorben sein soll.

Rellstab, Heinrich Friedrich Ludwig, der Sohn des Obigen, wurde am 13. April 1799 zu Berlin geboren. Dass der Vater in seinem unermüdlichen Eifer für die Tonkunst den Sohn bei ausgesprochenem Talente dafür zum Musiker zu bilden bestrebt war, ist so gut wie selbstverständlich. Sein jäher Tod aber zerstörte die entworfenen Pläne, und die bewegte Zeit, in welcher der kaum 14jährige Knabe nun als Waise stand, war auch nicht geeignet, der friedlichen Kunst zu dienen. Der Kanonendonner der Schlacht von Grossbeeren hallte in das Grabgeläute des älteren Rellstab hinein, und wäre der Knabe damals nicht noch zu jung und schwächlich gewesen, so würde er gewiss von der allgemeinen Begeisterung mit fortgerissen worden sein, die auch auf ihn ihren Einfluss nicht verfehlte. Als aber der Krieg 1815 abermals ausbrach, da hielt ihn nichts mehr. Er meldete sich als Freiwilliger beim Colomb'schen Husarenregimente, doch wurde er als zu kurzsichtig und körperlich noch zu unentwickelt, zurückgeschickt. Die Liebe zum Soldatenstande war aber einmal in ihm erwacht, und so trat er bei der Artillerie ein, besuchte die Kriegsschule, wurde bald zum Fähndrich und Lieutenant befördert und als Lehrer der Mathematik und Geschichte bei der Brigadeschule angestellt. Durch die angeknüpfte Bekanntschaft und Freundschaft mit Ludwig Berger, Bernhard Klein und anderen gleichgesinnten jungen Künstlern erwachte indess die Liebe zur Kunst aufs Neue, doch äusserte sich dieselbe weniger in speciellen musikalischen Studien, als vielmehr in poetischen Produktionen. Es entstanden Operntexte und Lieder, letztere besonders für die 1819 entstandene sogenannte jüngere Liedertafel, als deren Mitbegründer auch R. thätig gewesen ist. 1821 quittirte er den Militärdienst, um nun ganz der Schriftstellerei zu leben. Er

siedelte nach Frankfurt a/O. über und verlebte hier drei glückliche Jahre. Dann wendete er sich nach Dresden, wo er in ein näheres Freundschaftsverhältniss zu Carl Maria von Weber trat. Mehrfachen Ausflügen nach Heidelberg und an den Rhein folgte eine Reise durch die Schweiz und Oberitalien, nach deren Beendigung er nach Berlin zurückkehrte, wo er sich nun für immer niederliess. Er war von dem Schicksal dazu ausersehen worden, hier in musikalischen Dingen eine grosse Rolle zu spielen, obwohl er weder praktisch noch theoretisch sonderlich tüchtig war und seine musikalischen Kenntnisse nicht über das hinausgingen, was er sich in dem vielen Umgange mit seinen musikalischen Freunden angeeignet hatte. Aber er war ein sehr gewandter Schriftsteller, er verstand es, auch dem Unbedeutenden eine Form zu geben, dass es gefiel und fesselte, und das ist ohne Frage eine Eigenschaft, die man gerade unter den Musikschriftstellern nur selten findet.

In musikalischen Kreisen machte er bald durch mehrere grössere Aufsätze und Recensionen in der »Berliner musikalischen Zeitung« von A. B. Marx Aufsehen, allgemein bekannt aber wurde sein Name mit einem Schlage, als 1825 Henriette Sontag für das Königsstädter Theater in Berlin engagirt wurde. Die wunderbare Erscheinung verdrehte den guten Berlinern völlig die Köpfe, und man kann sich die allgemeine Entrüstung denken, als ein 174 Seiten starkes Büchlein erschien: »Henriette oder die schöne Sängerin, eine Geschichte unserer Tage von Freimund Zuschauer«, welches in der witzigsten Satyre die zahllosen Lächerlichkeiten, in denen sich der ungeheuerliche Enthusiasmus der zahllosen Verehrer der schönen Sängerin erging, unbarmherzig geisselte. Der Verfasser, dessen Anonymität bald genug gelichtet wurde, hatte aber die Personen, unter denen auch Leute aus hohen Kreisen figurirten, so getreu conterfeit, dass sich ein ungeheurer Sturm gegen ihn erhob, und er büsste seine jugendliche Keckheit mit drei Monaten Festungshaft in Spandau. Im J. 1826 trat er in die Redaktion der »Vossischen Zeitung« ein, für die er Politik, Militär und Kunst zu bearbeiten hatte, und in Bezug auf die letztere, speciell Musik, wurde die Chiffre L. R. bald der Tonangeber für die Residenz, eine einflussreiche Stellung, in welcher er auch fast ungeschwächt bis zu seinem Tode thätig gewesen ist. Wie schon angedeutet, war es nicht der wissenschaftliche, bedeutungsvolle Inhalt seiner Recensionen, sondern mehr nur die hübsche Form, die glatte Sprache, kurz, die angenehme Art, wie er über Musik zu plaudern und es jedem, auch dem unmusikalischen Laien, mundgerecht zu machen verstand, was ihm diese Bedeutung erwarb. Dass er, wie schon sein Vater, sich angelegen sein liess, die klassische Richtung in der Musik zu verfechten, das Flache, nur Sinnenerregende zu bekämpfen, soll damit keineswegs in Abrede gestellt werden. Berühmt geworden ist sein Streit mit Spontini, der schon 1827 mit der Recension über den ersten Akt der Oper »Agnes von Hohenstaufen« begann und in Folge der heftigen Gegenschriften der Anhänger Spontini's eine Höhe erreichte, dass ihm kaum die Streitschriften des vorigen Jahrhunderts an die Seite gesetzt werden können. Ohne Frage hatte R. in vielen Dingen gegen den maasslos eitlen preussischen General-Musikdirektor Recht, wenn er auch von leidenschaftlicher Erbitterung nicht freigesprochen werden kann. Sagt er doch selbstbekennend in einer dieser heftigen polemischen Schriften: »Meine Achtung vor der Wahrheit fordert es, dass ich eingestehe, nicht im Urtheile selbst (das lasse ich dahingestellt sein), aber in der Form des Urtheils geirrt und gefehlt zu haben, indem ich offenbar die von dem Kritiker unbedingt zu fordernde Ruhe verloren habe und viel zu heftig geworden bin.« Gegen die Beschuldigung seiner Gegner, dass Hass und ungezähmte Eifersucht die Ursache der Heftigkeit seiner Kritik gewesen, wendete er ein, dass er den Hass in Bezug auf die Handlungen und Thaten, nicht aber auf die Person Spontini's zugestehen wolle; Eifersucht hingegen ganz bestreiten müsse, da sich seine Bestrebungen mit denen Spontini's in Nichts kreuzten. Der Streit, dessen Einzelheiten und Verlauf in dem Artikel »Spon-

tini« mögen nachgelesen werden, währte lange, bis endlich die Zeit ihren mildernden Einfluss ausübte, nachdem Spontini seine Stellung nothgedrungen hatte niederlegen müssen.

Ludwig R. war ein sehr fleissiger und fruchtbarer Schriftsteller. Was er an Novellen, Romanen, Uebersetzungen u. s. w. herausgegeben, das gehört nicht hierher. Aber auch seine zahlreichen Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften, sowie seine zahllosen Tageskritiken würden, gesammelt, zweifellos viele Bände füllen. Wir begnügen uns, hier nur die selbständigen, musikalischen Publikationen namentlich anzuführen. Es sind: »Henriette oder die schöne Sängerin, eine Geschichte unserer Tage von Freimund Zuschauer« (Leipzig, 1826, F. L. Herbig); »Ueber mein Verhältniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-Musikdirektor in Berlin, nebst einem vergnüglichen Anhange« (Leipzig, 1827, C. F. Whistling); »Franz Liszt, Lebensskizze und Beurtheilung« (Berlin, 1842, Trautwein); »Ludwig Berger, ein Denkmal, mit Berger's Porträt« (Berlin, 1846, Trautwein); »Die Gestaltung der Oper seit Mozart« (Sondershausen, 1859, Neuse). Die grösseren musikalischen Novellen und Erinnerungen, biographische Skizzen (wie Nanette Schechner, Wilhelmine Schröder-Devrient, Bernhard Klein, Siegfried Wilhelm Dehn u. a.), welche in der »Cäcilia«, der »Berliner musikalischen Zeitung«, der »Neuen Berliner Musikzeitung« und an anderen Orten erschienen, haben auch zum grössten Theile in seinen gesammelten Schriften (Leipzig, 24 Bände) Aufnahme gefunden. Eine von ihm ins Leben gerufene musikalische Zeitschrift »Iris« im Gebiete der Tonkunst, erschien in 12 Jahrgängen von 1830 bis 1842 bei Trautwein in Berlin. Ludwig R. starb in der Nacht vom 27. zum 28. Novbr. 1860.

Rembt, Johann Ernst, geboren zu Suhl 1749, vorzüglicher Orgelspieler, hauptsächlich Bach'scher Compositionen, an denen er sich gebildet hatte. Er wurde in seiner Vaterstadt 1772 erst an der Kreuzkirche, später an der Hauptkirche als Organist angestellt, welches Amt er 39 Jahre lang bis zu seinem Tode verwaltete. Er verliess dies Oertchen von einigen Tausend Einwohnern nur einmal in seinem Leben, indem er 1797 Leipzig auf kurze Zeit besuchte. Seine Compositionen waren einst sehr beliebt und gehören mit zu den vorzüglicheren Werken für Orgel. Es sind folgende: 1) »Sechs Orgeltrios für zwei Claviere und Pedal« (Leipzig, Breitkopf, 1787); 2) »Fünfzig vierstimmige Fugetten für die Orgel componirt und Herrn Kapellmeister Hiller zugeeignet« (Leipzig, Breitkopf, 1791), eine wahre Orgelschule für junge Organisten; 3) »XII leichte triomässige Choralvorspiele« (Leipzig, 1797, zwei Hefte). Ungedruckt: 1) »Versuch einiger nach Seb. Basch'scher Manier bearbeiteter Choräle; 2) »XII triomässige Choralvorspiele«; 3) »VI fugirte Choralpräludien für's volle Werk in vierstimmiger Harmonie«; 4) »Sechs Trios für die Orgel, etwas leichter als die 1787 gedruckten«; 5) »XVI vierstimmige Orgelfugetten; 6) »II Orgelfugen«; 7) »VIII kleine triomässige Orgelvorspiele«; 8) 1 Präludium für's volle Werk«; 9) »Sammlung leichter Präludien für's volle Werk, für Anfänger«; 10) »1 Choralvorspiel für die Orgel, zu welchem eine *B*-Clarinette den Choral vorträgt«; 11) »Desgl. für's volle Werk mit zwei Clarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten«.

Remde, Johann Christian Heinrich, Professor der Musik, geboren 1790 zu Berka an der Ilm, erhielt von seinem Vater, der Cantor war, den ersten Unterricht in der Musik. Türk in Halle übernahm dann seine weitere Ausbildung im Gesang und Clavierspiel. Er lebte zeitweise in Berlin, Leipzig, Memmingen, bis er später in Weimar das Glück hatte, von Goethe beachtet und als Musikdirektor am Hoftheater angestellt zu werden. Er wurde gleichzeitig Lehrer der dortigen Pagenschule. Von seinen Compositionen, Liedern und Opern ist die eine derselben, »Der Zaubersee«, 1836 in Weimar aufgeführt worden.

Rementeria, D. Salvador Maria **De,** spanischer Priester, geboren zu Madrid im 19. Jahrhundert, gab folgendes Buch heraus: »*Nuovo Metodo de canto — llano riformado*« (Madrid, 1859, 1 vol. in 8°).

Reményi, Eduard, ausgezeichneter Violinvirtuose, ist geboren 1830 in Hewes in Ungarn, studirte in den Jahren 1842—1845 auf dem Conservatorium in Wien. Die ungarische Revolution führte ihn unter die Waffen, als Görgey's Adjutant stand er in den Reihen der Aufständischen. Nach der Unterwerfung Ungarns ging er nach Amerika und machte in den Vereinigten Staaten 1849 bis 1850 erfolgreiche Concertreisen. 1853 lebte er bei Liszt in Weimar und wurde 1854 Soloviolinist der Königin von England. Später ging er dann in sein Vaterland zurück und wurde erster Concertmeister in Pesth.

Re — mi, diejenige der Silbenmutation der Guidoni'schen Solmisation, nach der auf dem Tone *a* nicht *re*, sondern *mi* gesungen wurde. (S. *Mi — re* und Solmisation.)

Remi D'auxerre, Altisiodorensis, genannt Remigius, lebte längere Zeit in Auxerre, weshalb man auch angenommen hat, er sei in dieser Stadt, nach der man ihn nannte, geboren und zwar nach allgemeiner Annahme um die Mitte des neunten Jahrhunderts. In der Abtei Saint Germain d'Auxerre legte er seine Gelübde ab und studirte unter Anleitung eines gelehrten Mönches, Heiric, die Wissenschaften. Der Prinz Lothar, Carl der Kahle und Hucbald, Mönch von St. Amand, waren seine Mitschüler. 893 wurden er und Hucbald durch den Erzbischof Foulgues nach Reims als Lehrer berufen, und nach dem Tode dieses Kirchenfürsten ging Remi nach Paris, wo er Dialektik und Musik lehrte. Er erklärte den *Martianus Capella.* Der Abbé le Boeuf war der erste, welcher auf der Bibliothek zu Paris das Manuscript dieses Commentars des Remi zu dem Werke von Martinus Capella aufgefunden hat. Abt Gerbert machte es durch sein Werk »*Script. eccl.*«, Thl. I, S. 63—94 bekannt.

Remigius, Mediolacentis, Abt und Scholastiker, lebte ums Jahr 978 und stand wegen seiner musikalischen Gelehrsamkeit in grossem Ansehen. Er hat auf Befehl Ekberts, Erzbischofs zu Trier, zu den Gesängen von H. Euchario, Valerio und Materno, den drei ersten Erzbischöfen von Trier, die Melodie gesetzt.

Reminiscenz, das aus der Erinnerung Geschöpfte, das Entlehnte, nicht eigene Erfundene. Beim Kunstwerk bezeichnet man damit jene Partien, welche der schaffende Künstler nicht aus dem eigenen Innern gestaltet, sondern die in der Phantasie nach dem Genuss eines fremden Kunstwerks haften geblieben und dann durch die nachbildende Hand des Künstlers in die neue Schöpfung herübergekommen sind. Es sind im Grunde nicht direkte Nachahmungen, sondern nur Anklänge, die sich in der angegebenen Weise unbewusst dem Künstler aufdrängen, und sie finden sich daher selbst bei den grössten und originellsten Meistern. Diese stehen nicht isolirt da; sie wachsen gewissermaassen aus der historischen Entwickelung heraus, schliessen eng an die vorangehenden Meister an, fassen aber auch zugleich die vereinzelten Bestrebungen der kleineren Meister einheitlich zusammen und so kann es nicht fehlen, dass einzelne ihrer Werke nicht nur an die grossen Vorgänger, sondern zuweilen selbst an kleinere Mitlebende erinnern. Das ist ja die Aufgabe der grossen Meister, dass sie die Bewegung weiter fortführen und die in verschiedene Richtungen sich verflüchtigende einheitlich zusammenfassen. Diese müssen sie sich aber erst selbst zu eigen machen, und so ist es erklärlich, dass einzelnes Fremde auch in das Kunstwerk des Meisters übergeht, das nicht vollständig zum Eigenthum desselben werden konnte. Beispiele anzuführen, ist nicht nothwendig, da sie leicht zu finden sind. Diese Reminiscenzen unterscheiden sich wesentlich von den Nachahmungen. Während der Meister das Fremde aufnimmt, um durch dasselbe angeregt und befruchtet zu werden, bleibt dies dem Nachahmenden immer ein Fremdes, Aeusseres, das er nur mechanisch nachbildet oder wohl gar einfach abschreibt. Die Reminiscenz wird zur bewussten und diese ist werthlos.

Remorini, Ranieri, bedeutender Sänger und Schauspieler, geboren zu Bologna 1783, studirte bei Moschini in Lucca, debütirte 1806 in Parma als Buffo und machte sich bald beliebt. In den Opern von Mayr, Fiaravanti und

Rossini, welcher letztere »*Torvaldo e Dorliska*« für ihn schrieb, excellirte er vornehmlich. 1824 erhielt er ein Engagement nach London, kehrte aber aus Gesundheitsrücksichten nach Bologna zurück, wo er 1827 an der Brustkrankheit 24 Jahr alt starb.

Remphisage (franz.), Ausfüllsel — die Mittelstimmen, Füllstimmen, *Ripieno.*

Rempt, Johann Matthias, Stadtcantor in Suhl in Sachsen, vom Jahre 1786 ab in Weimar, ist ungefähr 1760 geboren und machte seine musikalischen Studien an der Thomasschule in Leipzig, besuchte auch die dortige Universität, um einen theologischen Cursus durchzumachen. Er verfasste ein vierstimmiges Choralbuch zum Gebrauche der herzogl. weimarischen Lande, welches in seinem Todesjahr 1802 in Jena erschien. Seine vortreffliche Sammlung von Kirchensachen der ersten Meister, deren gedrucktes Verzeichniss 42 Seiten einnahm, wurde verauctionirt. Von seiner eigenen Arbeit fanden sich darunter: »XVIII figural- oder cantatenmässig bearbeitete Choräle mit Singstimmen und Instrumenten für verschiedene Feste und Gelegenheiten«, Manuscript.

Remuzat, Jean, Flötenvirtuose, geboren zu Bordeaux (Gironde), am 11. Mai 1815, wurde 1830 Schüler des Conservatoriums zu Paris und speciell Tulous, erhielt auch 1832 den ersten Preis für sein Instrument. Er liess sich darauf vielfach und stets mit Beifall in Concerten hören, nahm in London bleibenden Wohnsitz und wurde dort am Theater der Königin erster Flötist, bis er nach Schliessung dieses Theaters 1853 nach Paris zurückkehrte und dort als Solo-Flötist am *Théâtre lyrique* eintrat. Die von Böhm verbesserte Flöte benutzte er nicht, sondern blieb bei der Flöte des alten Systems. Compositionen für dieses Instrument von R., Concerte, Fantasien u. s. w. sind in Paris bei Brandus, Meissonnier, Colombier, und in London durch mehrere Verleger publicirt.

Remy, W. A. (Dr. Wilhelm Mayer), talentvoller Musiker und Lehrer, ist am 10. Jan. 1831 zu Prag geboren; als Sohn eines Advocaten widmete er sich der Jurisprudenz, studirte und übte daneben aber auch fleissig Musik. Schon 1850 brachte er eine Ouverture zu Sue's »Fanatiker in den Cevennen« in Prag zur Aufführung. Mit Ernst verfolgte er die juristische Laufbahn, wurde zum Doctor promovirt und ging 1856 zur Statthalterei nach Pesth-Ofen. Hier verheiratete er sich mit der vorzüglichen Concertsängerin Emmy Jellucig. 1859 ging er nach Wien und 1862 verliess er die Jurisprudenz und widmete sich ganz der Musik. Er übernahm die Direktion des Grazer Musikvereins und wirkte hier als Dirigent wie als Lehrer segensreich. Von seinen zahlreichen Compositionen sind nur wenige gedruckt, ausser einem Liederspiel: »Die östlichen Rosen« (Leipzig, E. W. Fritzsch) nur ein- und zweistimmige Lieder und gemischte Chöre.

Remotus = zerstreut. *Syzigia remotus*, eine consonirende Tonverbindung, ein Dreiklang in zerstreuter Harmonie oder weiter Lage.

Renaldi, Julius, Componist, geboren zu Padua in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte die folgenden Werke: 1) »*Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci, con dialoghi a* 7 *voci*« (Venedig, Ant. Gardane, 1527, lib. 1, in 4°); 2) »*Madrigali a* 4 *voci*« (lib. 2, ibid. 1567, in 4°).

Renati (Pseud.), s. Aretin.

Renaud, Chatelain de Coucy, Castellan oder Burggraf zu Coucy (bei St. Quentin), bekannt durch seine Liebe zu Gabriele de Vergy (eigentlich: Le vergies) der auf seinen Geheiss, als er auf dem Kreuzzuge (1191) bei Acre fiel, sein Herz überbracht werden sollte. Ihr Gemahl Eudes de Fayer, in dessen Hände die Sendung fiel, gerieth in Wuth und liess ihr das Herz des Sängers als Speise vorsetzen. (Uhland behandelt den Stoff in seiner Ballade: »Der Castellan von Coucy«.) Die Chansons dieses Troubadours sind erst von du Belloi (1781) und später von Francisque Michel unter dem Titel: »*Chansons du châte-*

lain de Coucy« (1830) veröffentlicht; die Melodien aber von Perne: »*Ancienne musique des chansons du châtelaine de Coucy*«.

Renaud, Rose, Coloratursängerin, geboren 1767 zu Paris, war eine Schülerin von Richer und wurde 1785 an der *Opera comique* daselbst als *première chanteuse à roulades*« engagirt. Sie trat 1792 von der Bühne zurück, als sie sich mit dem Poeten d'Arrigny verheiratete.

Renaud D'Aller (Mmd. de Grammont), Tochter eines Offiziers, geboren 1789, erhielt ihre Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium und wurde dort als Lehrerin des Clavierspiels und Gesanges angestellt. 1817 eröffnete sie einen öffentlichen Cursus für den ersten Unterricht in der Musik und schrieb für denselben Zweck das Büchelchen: »*Principes de musique*« (Paris, de l'imprimerie d'Herhan, in 4°, 24 S.). 1821 verheiratete sie sich mit M. de Grammont.

Renaud, Pierre Guillaume, verdienstlicher Musiker, wurde am 3. April 1807 im Haag geboren. Er hat sich als Componist Verdienste namentlich um den Männergesang erworben, und ist zugleich der Mitstifter der Liedertafel Cécilia im Haag, eine der bedeutendsten im Lande.

Renaudin, zwei Brüder dieses Namens, lebten in Paris in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der eine von ihnen, Harfenist, erfand einen Chronometer in Form einer Pendüle, den Takt in der Musik zu bezeichnen, welches Instrument der andere Bruder, der Uhrmacher war, ausführte. Davaux beschreibt es im »*Journal encyclopédique*« (juin 1784, p. 539) unter dem folgenden Titel: »*Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude, les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre*«.

Renotte, Hubert, guter Organist, war an der Kathedrale zu Liège angestellt, starb 1747. Seine Kirchenmusik war nicht sehr geschätzt.

Rente-Linsen, J. C., Professor der Musik in Amsterdam, ist Verfasser eines Handbuchs, der Anfangsgründe der Musik und des Gesanges, zum Schulgebrauch in Holland. Es führt den Titel: »*Handleiding by het Onderrigt in de Toonen Zangkunst op de Schoolen van het lagere onderwys, etc.*« (Harlem, Druckerei von J. Enschedé, 1823, in 4° obl., 24 Seiten).

Renvoisy, Richard **De,** Domherr und Lehrer der Chorschüler der Kapelle der Heiligen zu Dijon, Componist und einer der geschicktesten Lautenisten seiner Zeit. Aus der »*Histoire de commentateurs de la coutume de Bourgogne*« von Bouhier (p. XLII) erfährt man, dass R. durch einen zu freien Verkehr mit seinen Schülern zu einem Verbrechen verleitet, verurtheilt wurde, lebendig verbrannt zu werden. Das Urtheil wurde am 6. März 1586 vollstreckt. Die Geschicklichkeit dieses Unglücklichen als Musiker, namentlich seine unvergleichliche Kunstfertigkeit mit der Laute bestätigt sein Zeitgenosse Stiftsherr Pepin »*Les musiciens bourguignons*« p. 18 von Poisot.), auch existirt ein Loblied auf ihn in lateinischen Versen von Philibert Collin. Gedruckt von R. sind: 1) »*Psalmi Davidici quatuor vocum*« (Paris, Richard Breton, 1573, in 4° obl.); 2) »*Les odes d'Anacreon mises en musique à quatre parties*« (Paris, Richard Breton, 1581, in 4° obl.).

Reparaz, D. Antonio, spanischer Componist der Jetztzeit, von welchem zu San Juan de Oporte 1857 die folgenden Opern aufgeführt wurden: 1) »*Don Gonzab de Cordoba*«; 2) *Don Pedro et Cruel*«; und in demselben Jahre zu Saragossa an der komischen Oper: »*El Castillo feudal*«.

Repercussio, der Wiederschlag, eine neue Durchführung des Themas bei der Fuge. In dem Artikel Quintenfuge ist schon darauf hingewiesen worden, dass diese vom Canon sich hauptsächlich auch dadurch unterscheidet, dass sie sich in einzelne Partien gliedert, in die verschiedenen innerlich abgeschlossenen Verarbeitungen des Themas — Durchführungen, deren zweite, dritte, vierte u. s. w. Wiederschläge — *Repercussio* genannt werden. Die Fuge begnügt sich in der Regel nicht mit der einmaligen Durchführung des Themas; nachdem diese innerlich abgeschlossen ist, wird eine zweite in

anderer Weise angefügt. Bei dieser wird in der Regel zunächst nur das Stimmenverhältniss oder der Eintritt der Stimmen verändert; wenn in der ersten Durchführung eine der Männerstimmen das Thema zuerst bringt, so wird es im ersten Wiederschlag von einer Frauenstimme zuerst übernommen, wodurch natürlich die ganze Anordnung Veränderungen erleidet. Meist wird zugleich auch die harmonische Grundlage verändert. In den folgenden Wiederschlägen erscheint dann das Thema rhythmisch und wohl auch melodisch verändert in der Verkleinerung, indem sein Notenwerth um die Hälfte verringert, oder in der Vergrösserung, wodurch der Notenwerth verdoppelt wird, oder in der Umkehrung oder Gegenbewegung, indem jeder abwärts gehende Intervallenschritt zu einem aufsteigenden und umgekehrt jeder aufwärts- in einen abwärtsgehenden verändert wird. Die sogenannte Engführung verändert nicht das Thema, sondern nur die Eintritte desselben; in der Regel singt jede Stimme bei einer einfachen Fuge das Thema zu Ende, ehe die zweite mit dem Gefährten eintritt. Daher begründet die Engführung, bei welcher Gefährte und unter Umständen auch der Führer früher einsetzen, ehe das Thema von der voraufgehenden Stimme beendigt ist, eine neue Durchführung. Es ist diese Durchführung jedenfalls die am meisten charakteristische Durchführung und wird daher häufig in der Fuge angewendet. Bei allen diesen Durchführungen ist immer auch eine entsprechende und begründete Anordnung der Stimmeneintritte zu berücksichtigen, ganz besonders aber bei der Engführung, weil eine unzweckmässige Anordnung hier die Wirkung am meisten schädigt.

Repetatur = man wiederhole, wird jetzt nur sehr selten noch oder gar nicht mehr angewendet anstatt des Wiederholungszeichens.

Repetiren *(repetere)* = wiederholen. In der Regel versteht man darunter die nochmalige Ausführung eines Tonstücks oder eines Theils desselben; diese wird dann durch das betreffende Wiederholungszeichen angedeutet. Sonst versteht man unter

Repétition (franz.), ital.: *Repetizione*, die Wiederholung gewisser schwieriger Stellen bei der Probe zum Behufe des Einstudirens.

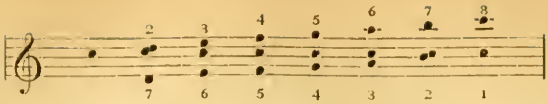
Repetiren bei der Orgel findet nur bei den gemischten Stimmen (s. Mixtur) statt, da diese mit so kleinen Pfeifen beginnen, dass es unmöglich wäre, dieselben in der angegebenen Tongrösse fortzuführen. Die Pfeifen würden dann eben zu klein werden, könnten weder regelmässig hergestellt, noch rein intonirt und eingestimmt werden; denn die Tonhöhe solcher winzigen Pfeifen würde im Vergleich mit andern Tönen nicht genau mehr abzuwiegen sein. Sobald wie die Pfeifen anfangen zu klein zu werden, wird die kleinste Pfeifenreihe ohne weiteres abgebrochen und statt dessen eine grössere angefangen; dies nennt man das Repetiren. Es würde hier zu weit führen, wollte man genau angeben, mit welchem Tone jede gemischte Stimme zu repetiren hat, damit sie nicht eine Schreistimme wird, die ihren Werth als Orgelstimme verliert. Bemerkt sei nur, dass die Mixturen der einclavierigen Orgeln mit *c*, die dreichörige Mixtur auf *c*, die fünfchörige auf $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ repetiren. Die Mixtur der Oberwerke repetirt auf *g*, wenn die des Hauptwerks auf *C* repetirt. Der Eintritt der Repetition würde zu merklich sein, sobald dieselbe bei beiden Manualen auf demselben Tone erfolgt; deshalb ist folgende Regel zu beachten: Die Mixturen verschiedener Manuale müssen auf verschiedenen Tönen repetiren.

Repetitionsmechanik, s. Pianoforte.

Repetitionszeichen, s. Wiederholungszeichen.

Replica, *reditta*, die Wiederholung einer Melodie oder Tonphrase durch eine andere Stimme — meist in der Quint oder Quart — gleichsam als Antwort oder Entgegnung. In ähnlichem Sinne heisst

Replik, *Réplique*, das Intervall, das durch die Umkehrung entsteht; so wird die Secunde zur Septime, die Terz zur Sext, die Quart zur Quint u. s. w.



die Sext ist demnach die Replik der Terz, die Quart der Quint u. s. w.

Replicato heisst aber auch nur einfach: wiederhole; *si replica*: man wiederhole, steht deshalb auch an Stelle des Wiederholungszeichens.

Reprise (franz.), ital.: *Ripresa*, Wiederholung eines Theiles. Häufig bezeichnet man damit, wie in den älteren (Lully'schen) Ouverturen und den Tänzen des vorigen Jahrhunderts den zu wiederholenden Theil selbst, zum Unterschiede von dem nicht zu wiederholenden, dem einleitenden Adagio, dem Schlusstheil u. s. w.

Requeno-y-Vivés, Vincenzo, Abt und Mitglied der Akademie Clementia, ist 1743 zu Calatrao in Spanien geboren. Er trat, 14 Jahr alt, in den Orden der Jesuiten ein und schiffte sich, als die Ausweisung der Jesuiten aus Spanien erfolgte, mit vielen seiner Genossen nach Italien ein, wo er sich in Rom niederliess. Er lebte hier den Wissenschaften, hauptsächlich der Alterthumsforschung. Nach der Aufhebung des Verbots kehrte er nach Spanien zurück, wurde in Aragonien Mitglied der Akademie und als Conservator des Münzcabinets angestellt. Als er sich später nach Sicilien begeben wollte, starb er auf der Reise dahin in Tivoli am 17. Febr. 1811. Seine beiden musikwissenschaftlichen Werke sind die folgenden: 1) »*Saggio sul ristabilmento dell arte armonica de Greci e Romani cantori*« (Parma, 1798, 2 Theile, in 8°). 2) »*Il Tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno*« (Rome, 1797, in 8°, 93 S.).

Requiem, *Missa pro defunctis*, Todtenmesse, ist die in der katholischen Kirche zum Gedächtniss der Verstorbenen abgehaltene Messe, die sich von dem sogenannten »Hochamt« in einigen wesentlichen Gebeten und Gebräuchen unterscheidet. Sie hat von dem Introitus: »*Requiem aeternam dona eis, Domine*«, mit dem sie beginnt, den Namen. Diesem folgt erst das *Kyrie*. Nachdem dann der Priester das Gebet und die Epistel gelesen hat, folgt das *Graduale* und dann der bedeutendste Satz, die berühmte *Sequenz* des Thomas a Celano: »*Dies irae, dies illa*« (1250). Nach abermaligem Beten für die Ruhe des Verstorbenen und dem Amen folgt das *Offertorium:* »*Domine Jesu Christe rex gloriae*«, und von da an folgen die bekannten Messgesänge: das *Sanctus* mit dem *Benedictus;* das *Agnus Dei*, und zur Communion wird dann das *Lux aeterna* gesungen. Die von den Sängern auszuführenden Theile des *Requiems* sind demnach folgende: 1) *Requiem aeternam* mit dem *Kyrie eleison* und *Christe eleison;* 2) *Dies irae;* 3) *Domine Jesu Christe;* 4) *Sanctus* mit dem *Benedictus* und 5) *Agnus Dei* mit dem *Lux aeterna.* In früheren Jahrhunderten wurde statt des *Dies irae* der Satz: *Si ambulavero in medio umbrae mortes* gesungen und in dieser Ordnung ist die Todtenmesse von den Meistern der niederländischen Schule, von Ockeghem, Josquin, von Prioris, Anton de Fevin u. A. componirt worden und auch Palestina beobachtet in seiner *Missa pro defunctis* noch die alte Form. Die jüngern Meister wandten namentlich dem *Dies irae* grossen Fleiss zu, um die Schrecknisse des jüngsten Tages recht auszumalen, ganz besonders, als die Instrumentalmusik hinzutrat. Cherubini verschmähte sogar den sehr äusserlichen Effekt des Tamtam nicht. Mozart's *Requiem* ist nicht nur eine der bedeutsamsten und grössten Schöpfungen des Meisters, sondern eins der grössten Kunstwerke aller Zeiten.

Requisiten nennt man alle die kleineren, unbedeutenderen, aber darum durchaus nicht unentbehrlichen Gegenstände, welche ausser Kostüm und Decoration zur Aufführung einer theatralischen Vorstellung oder zur Durchführung einer bestimmten Rolle nothwendig sind, wie beispielsweise die Pfeife und das

Glockenspiel Papageno's, das Horn Oberon's, die Peitsche des Postillions, die Waschkörbe der Wäscherinnen u. s. w.

Requisiteur heisst der Beamte bei dem Theater, der dafür zu sorgen hat, dass zu jeder Aufführung die nöthigen Requisiten auch vorhanden sind.

Resarreiçam, Antonio da, ein portugiesischer Ordensgeistlicher und guter Componist, geboren zu Lissabon 1621, war anfangs Chor-Vicar seines Klosters in Viana im Alentejischen, dann aber Provinzial definitor und starb zu Santerem am 17. Jan. 1686 im 65. Jahre. Messen und andere musikalische Werke hat er im Manuscript hinterlassen.

Resinarius, Balthasar, oder wie sein deutscher Name eigentlich lautete, »Harzer«, geboren zu Hessen, einem Dorfe in Sachsen im Meissenschen, in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. In seiner Jugend studirte er Musik und war ein Schüler Isaak's. Später, als er seine theologischen Studien beendet hatte, wurde er Geistlicher und dann Bischof von Leipa in Böhmen. Man hat unter seinem Namen eine Sammlung von Responsorien für die Hauptfeste des Jahres, betitelt: »*Responsorium libri duo, primus de Christo et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione: alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce*« (Wittenberg, 1544). Es sind 80 Responsorien für verschiedene Stimmen.

Resolutio (*resolvere*), Auflösung der Dissonanzen. (S. Auflösung.)

Résonance multiple (franz.), das Mitklingen der Alliquottöne. (S. d. und Sympathie.)

Resonance sous-multiple, das Mitklingen des Grundtons, wenn Terz und Quinte angeschlagen werden. (S. *Terzo suono.*)

Resonanz heisst zunächst die Verstärkung des Klanges vermittelst eines mitschwingenden Körpers. Es ist eine unzweifelhaft feststehende Thatsache, dass durch einen tönenden, in Schwingung gebrachten Körper auch andere mit diesem in Verbindung gebrachte zum Schwingen gebracht werden, wodurch auf den Klang des ursprünglichen Tonerzeugers ein wesentlicher Einfluss ausgeübt wird. Die Verdichtungssphären des mittönenden Körpers vereinigen sich mit denen des ursprünglich tönenden, so dass naturgemäss ein vollerer, reicherer Klang erzeugt wird. Man darf, um sich zu überzeugen, dass nur der kleinste Theil des markigen, vollen Tons, welchen die Streichinstrumente erzeugen, von den Saiten ausgeht, nur eine Violinsaite zwischen zwei wenig elastische Massen, zwei Stücke Blei ausspannen; diese Saite giebt dann nur einen sehr dünnen, schwachen und klanglosen Ton. Saiten und Stäbe bieten der Luft nur wenig Oberfläche dar, und weil bei jeder Schwingung die auf der Vorder- und Hinterfläche gleichzeitig entstehenden Verdichtungs- und Verdünnungssphären ihre Wirkung beeinträchtigen, so spannt man sie auf hohle Kästen auf, deren Wände beim Tönen der Saiten und Stäbe mitschwingen und diese Schwingungen zugleich der durch sie eingeschlossenen Luft mittheilen. Die Fläche des Kastens, welche die Schwingungen der Saiten unmittelbar aufnimmt, heisst der Resonanzboden (s. unten). Unter Resonanz versteht man indess nicht nur das Mittönen der durch die Schallwellen getroffenen Körper, sondern auch den Nachhall oder die Verlängerung des Schalls durch Reflexion der Schallwellen. Wird der Schall durch die Mauern eines Gewölbes zurückgeworfen, ohne ein Echo zu bilden und doch auch nicht schnell genug, um mit der ursprünglichen Schallempfindung sich zu verbinden, so entsteht der Hall oder Nachhall, der den ursprünglichen Schall verstärkt und verlängert. Nach dieser Beobachtung giebt es Körper, welche die Resonanz begünstigen und solche, welche sie beeinträchtigen. Wasserflächen oder Eisflächen begünstigen, Schnee dämpft den Ton. Schallend oder sonor heisst ein Raum, in welchem die Resonanz sehr kräftig ist; dumpf, wenn diese beeinträchtigt wird. Teppiche und Vorhänge vermindern die Resonanz, während leere Stuben sie ausserordentlich erhöhen. Die

Resonanzboden (franz.: *Table d'harmonie*) der Musik-Instrumente sind

dünne Holzplatten, welche den dünnen Klängen der Saiten oder Stäbe durch kräftiges Mittönen Fülle und Rundung geben. Bei einem, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr beliebten Instrument, der *Viola d'amour*, hatte man zur Erhöhung der Resonanz gleichgestimmte Saiten angewendet. Das Instrument war von der Gestalt der gewöhnlichen Saiteninstrumente, grösser als unsre Bratsche, aber nicht so gross, wie das Violoncello; neben den sieben Darmsaiten, die über einen sehr hohen Steg aufgespannt waren, hatte es dicht über dem Resonanzboden unter den Darmsaiten sieben Messingsaiten mit jenen in gleicher Stimmung. Natürlich konnte die mitklingende Resonanz nur den freien Saiten gelten. Viel bedeutender aber sind und bleiben als Resonanz erzeugende Mittel elastische Flächen von Stahl, Glas und Fichtenholz, von denen indess nur das letztere in Frage kommt. Das elastische Fichtenholz würde aber nur geringe Dienste leisten, wenn es in plumpen Massen mit der Saite verbunden würde; die Form dünner Platten ist die geeignetste, weil diese geringes Gewicht haben und grosse Wirkungsflächen der Luft bieten; deshalb werden die leichten und doch festen Platten von geradfaserigem Fichtenholz als Resonanzböden sowohl der Streichinstrumente, wie des Pianoforte, der Harfe, der Cither, der Laute und der Guitarre angewendet. Die Resonanzkästen aber sind sehr zweckmässig, weil die von ihnen eingeschlossene Luft gleichfalls in Schwingungen geräth, welche sich dann der umgebenden Luft durch die im Resonanzboden befindliche Oeffnung mittheilen und demnach auch den Klang verstärken. Unzweifelhaft gehört daher bei all diesen Instrumenten der Resonanzboden zu den wichtigsten Theilen der verschiedenen Instrumente und zumeist von seiner Construktion hängt Fülle und Charakter des Klanges ab.

Resonanzfiguren, s. Klangfiguren.

Resoniren = wiederholen (s. Resonanz).

Responsorium, die Antwort bei den Wechselgesängen, die in der katholischen, wie in der protestantischen Kirche vom Priester und der Gemeinde (oder dem, diese vertretenden Chor) ausgeführt werden. Wechselgesänge waren im Synagogengesange schon üblich, ebenso wie sie im griechischen Cultus entscheidende Stellung gefunden hatten. Von hier aus gingen sie auch in den christlichen Cultus über und früh schon, im vierten Jahrhundert, bildeten diese Wechselreden unter dem Namen Responsorien nach dem Zeugniss des Bischofs Hilarius einen wesentlichen Theil des christlichen Gottesdienstes und in den späteren Jahrhunderten schon durchzogen sie die ganze fest gegliederte Ordnung desselben. Sie fanden in der Messe Eingang, nach dem Gloria singt der Priester: *Dominus vobiscum* und die Gemeinde antwortet: *Et cum spiritu tuo*; nach der Oration singt der Priester: *Per omnia saecula saeculorum* und der Chor antwortet Amen. Zum Evangelium gehört das oben angeführte Responsorium des Gloria und dann singt der Priester: *Sequentia sancti Evangelii* und der Chor (oder die Gemeinde) antwortet: *Gloria tibi Domine.* Nach dem Offertorium folgt das ausgeführtere Responsorium: Priester: *Per omnia saecula saeculorum*, Resp. Amen. Pr.: *Dominus vobiscum*, Resp.: *Et cum spiritu tuo.* Pr.: *Sursum corda*: Resp.: *Habemus ad Dominum.* Pr.: *Gratias agamus, Domino Deo nostro*: Resp.: *Dignum et justum est.* Die Gesangsweise, in welcher diese Responsorien ausgeführt werden, ist die des sogenannten Choraliterlesens, des Lesens auf einem bestimmten Ton, mit melodischer Ausschmückung der Schlusssätze und einzelner Redewendungen. Auch der Chor, und selbst bei mehrstimmiger Ausführung, hält an dieser Weise fest; er recitirt vorwiegend immer auf einem Accord, nur die Schlüsse der Rede und einzelne Wendungen derselben reicher und freier behandelnd. Die protestantische Kirche hat diese Weise in der Liturgie beibehalten, wenn auch mannichfach verändert. Der Prediger liest hier meist den ihm übertragenen Theil der Responsorien in deutscher Sprache und der Chor antwortet mit mehr

oder weniger ausgeführten Tonsätzen. Die Weise des Choraliterlesens ist nur noch dort zu finden, wo die Gemeinde die Antworten mitsingt.

Resta, Noël, dramatischer Componist, geboren zu Mailand, lebte daselbst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, und liess dort seine Oper »*Il tre Sigisbei ridicoli*« 1748 geben.

Restori, Andrea, Violinist, geboren 1778 zu Pontremoli im Toskanischen. Er erhielt Musik-Unterricht von Vincent Fanini di Toscana, und als seine glückliche Disposition fürs Violinspiel sich verrieth, von Ramaggi und später auch von Rolla in Parma Violinunterricht. Er übernahm in seiner Vaterstadt Pontremoli die Direktion des Theaterorchesters. In Italien kennt man von ihm: vier Violinconcerte, sechs Duos für Violine und zehn Sinfonien für grosses Orchester.

Restrictio (latein.), ital.: *Ristretto*, Engführung in der Fuge (s. d.).

Ressurrexit, ein Theil des *Credo* in der Messe (s. d.).

Retardanto, *ritardanto*, *rallentando*, Vortragsbezeichnung: zögernd, in der Bewegung etwas zurückhalten, langsamer werdend.

Retardation, franz.: *Contre-temps* = Verzögerung (s. d.).

Retraite (Abendruhe), das Feldstück (s. d.), das Abends vom Trompeter geblasen wird, zum Zeichen der Ruhe für das Militär. Es besteht aus drei Posten und ebensoviel Rufen. Im Lager und auf der Hauptwache folgt ihr in der Regel das Anschlagen der Tambours und Pfeifer zum Gebet und darauf zum Schluss noch das Signal zum: »Gewehr ein«.

Retrogradus, rückgängig; *Motus retrogradus*, rückgängige Bewegung; *Contrapunctus retrogradus*, rückgängiger Contrapunkt; *imitatio retrogradus*, rückgängige Nachahmung.

Retzel, Anton, Kapellmeister des Herzogs von Holstein, geboren zu Braunschweig um 1724, woselbst sein Vater Cantor war. Er trat 1746 in der Oper als Sänger auf, wählte aber später das Fagott zu seinem Lieblingsinstrument. Nachdem er sich in Strelitz mit einer Sängerin, Schülerin der Astrua verheiratet hatte, trat er als Kapellmeister in des Herzogs von Holstein Dienste. 1760 schrieb er zum Geburtstag des Fürsten von Schwarzburg eine Cantate, die in Sondershausen aufgeführt wurde. Von seinen Compositionen, verschiedene Kirchencantaten, Violinconcerten, Hoboenconcerten u. s. w. sind nur gedruckt: Sechs Sonaten für drei Violinen oder Flöten (Amsterdam).

Retzel, Oleaus, schwedischer Literat, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, machte seine Studien an der Universität Upsala, wo er eine These »*De Tactu musico*« (Upsala, 1698, in 4°) drucken liess.

Reuchlin, Johann, berühmter Gelehrter des 15. Jahrhunderts, ist zu Pforzheim am 28. Decbr. 1455 geboren. Er erhielt die erste Ausbildung, auch in der Musik, in seiner Vaterstadt; als Chorknabe in die Kapelle aufgenommen, erregte er die Aufmerksamkeit des Markgrafen, der ihn seinem Sohne beim Unterricht zugesellte. 1473 durfte er den Prinzen auch nach Paris begleiten, und zog aus diesem Aufenthalte für seine Ausbildung jeden möglichen Vortheil. Durch bedeutende sprachliche und philologische Kenntnisse gewann er nach und nach den Ruf eines bedeutenden Gelehrten. Er erwarb den juridischen und philologischen Doktorgrad, wurde auch von mehreren Fürsten zu diplomatischen Verhandlungen benutzt. Bei einem Aufenthalt zu Heidelberg im J. 1497 componirte R. für die Schüler des Gymnasiums dieser Stadt eine lateinische Komödie, die erste, welche in Deutschland in einem College aufgeführt und das erste Theaterstück, bei welchem in Deutschland die Musik angewendet wurde. Das Stück, welches eine Imitation der französischen Farce »*Maistre Pathelin*« ist, wurde zu Strassburg bei Jean Gruninger, 1497, klein in 4°, gotisch gedruckt. Die nächste Ausgabe erschien zu Basel bei Johann Bergmann, 1498, wie die vorherige in Holz geschnitten. Die späteren Ausgaben dieses Werkes von R. erschienen in: Leipzig, 1503; Pforzheim, 1508; Tübingen 1511, 1512,

1516, nebst einem Commentar von Jakob Spiegel; Leipzig, 1514 und 1516; endlich zu Wien 1523 gedruckt bei Singrenius.

Reuling, Wilhelm, Componist und Kapellmeister, lebte als solcher von ungefähr 1825 bis 1845 in Wien. 1840 wurde daselbst eine Oper von ihm »Alfred der Grosse« mit vielem Beifall aufgeführt und 1845 wiederholt. Ziemlich noch hundert Werke verschiedener Genres, Quintette und Trios bei Schott in Mainz und ein- und mehrstimmige Gesänge in Wien und Magdeburg sind von R. erschienen. Er starb am 7. Juni 1877 in Wien.

Reulx, Anselme **de,** de Reux oder Roeux, belgischer Musiker des 16. Jahrhunderts, jedenfalls aus der kleinen Stadt Roeux im Hennegau gebürtig, nach welcher er sich nach dem damaligen Gebrauch einzelner Gelehrter nannte. Er mag in Italien gelebt haben, da er gern Madrigale componirte, eine Form, die damals in Italien in Blüthe kam. Sein bekanntes Werk ist: »*Madrigali a quattro voci di Anselmo de Reulx, nuovamente ristampati et corretti*« (Venetiis, apud Ant. Gardane, 1543, klein in 4° obl). Es sind 29 Madrigale in demselben enthalten. Coussemaker kennt eine Motette »*Domine quis habitabit*« von Jacques Reux, so scheint es, dass zwei Componisten denselben Namen führten.

Reusch, Johannes, auch Reuschius, Componist des 16. Jahrhunderts, war 1543 College auf der Rathsschule zu Meissen, wurde zuletzt Kanzler des Bischofs von Meissen und ist zu Rotach im Coburgischen geboren. Er hat Melodien zu den Oden des Georgi Fabricci gesetzt und zu Leipzig (1554) in den Druck gegeben. Eine spätere Ausgabe dieses Werkes, welche noch auf der kurfürstl. Bibliothek zu München aufbewahrt wird, führt den Titel: »*Melodiae Odarum Georg Fabrucii*« (Figur, Zürich, 1574, Fol.). Vorher hatte er herausgegeben: »*Epitaphia Rhavorum composita per Joh. Reuchium, Rotachensem*« (Witibergae, in Officina haeredum Geo. Rhavii, 1550, für vier Singstimmen, längl. 4°). Auf der Rückseite dieser Ausgabe befindet sich das Bildniss Rau's in Holzschnitt, nebst einem lateinischen Verse. Drittens ist von Reusch noch bekannt: »*Elementa musicae practicae pro incipientibus*« (Lipsiae, 1553, in 8°, sieben Blätter).

Reuschel, Johann Georg, Cantor zu Markersbach an der böhmischen Grenze, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er liess eine Sammlung von zehn Messen seiner Arbeit drucken: »*Decas Missarum sacrarum* 4, 5, 6—18 *vocum*« (Freiberg, 1667, in Fol.).

Reusner, Jakob, Componist, veröffentlichte 1604: »*Missae* 6 *vocum e* 5 *vocum, cum Officio B. M. V.*«

Reussner, Elias, Lautenist und Componist, geboren in Schlesien in der ersten Häfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte eine Sammlung Lautenstücke, betitelt: »Lautenlust«, welche Präludien, Pavanen, Couranten, Sarabanden, Gigue's, Gavotten und andere Pieçen enthält (Breslau, 1668).

Reussner, Esaias, Sohn des Vorigen, war ebenfalls als geschickter Lautenist bekannt. Er trat in die Dienste des Prinzen von Liegnitz-Brieg, später in die Kapelle des Kurfürsten von Brandenburg. Er veröffentlichte 1) unter dem Titel »Musikalische Gesellschafts-Ergötzung« Sonaten, Allemanden, Couranten, Gavotten und Gigues (Leipzig, 1673); 2) »Neue Lautenfrucht« (ibid., 1676); 3) »Hundert Melodien zu geistlichen Gesängen« u. s. w. (ibid., 1676).

Re-ut, nach der alten Solmisation diejenige Silbenmutation, nach der auf dem Ton *g* nicht mehr *re*, sondern *ut* gesungen wurde, weil die Melodie aus dem Hexachorde von *f* in das von *g* hinaufstieg (s. Solmisation).

Reuter. Georg, Organist und Kapellmeister an der St. Stephanskirche in Wien, ist daselbst 1660 geboren. Bei Träg in Wien erschien ein *Misserere* für zwei Chöre von Reuter »*all uso romano*«. Toccaten und Fugen für Orgel blieben Manuscript. Die königl. Bibliothek in Berlin besitzt ein *Requiem* für vier Stimmen mit Instrumenten und eine Messe für vier Stimmen mit Instrumenten.

Reuter. Karl (genannt der Jüngere), Sohn des Vorigen, ebenfalls in Wien 1697 geboren, wurde Organist an der dasigen Stephanskirche und starb daselbst 1770. Er hat in Gemeinschaft mit Caldara die Oper »*Forza dell' Amicizia*« componirt, aufgeführt 1728. Ferner das Oratorium »*La divina Providenza in Ismael*«, 1732. Mit Caldara »*La Pazienza di Socrate con due moglie*«; Oratorium »*Il Ritorno di Tobia*«, aufgeführt 1733; Oratorium »*Betulia liberata*« von Metastasio, aufgeführt in der Kapelle Kaiser Karl's VI., wiederholt 1740.

Reuter, Romanus, Benediktiner-Mönch in Baiern, geboren 1755 zu Kallmüz bei Regensburg. Zuerst als Chorknabe in die Abtei von Prüfening aufgenommen, wurde er später im Seminar Neuburg an der Donau unter Schuhbauer weiter gebildet. Hier machte R. seine ersten glücklichen Versuche in der Composition. Er studirte nun in Amberg Philosophie und componirte einige Litaneien, welche ausserordentlich gefielen. Er erhielt in Folge dieser Arbeiten den Auftrag, ein Melodrama zu componiren, welches am Ende jedes Schuljahres im College aufgeführt werden sollte. Diese Arbeit erhielt noch mehr Beifall als die früheren. R. trat nun in die Abtei des Benediktinus ein, und gestaltete den ganz vernachlässigten Kirchenchor derselben zu einem vorzüglichen. In diesem Kloster schrieb er Messen, Motetten und Claviersonaten, die in den Klöstern Baierns allgemeine Verbreitung fanden. Ein zweites Melodrama »Naboth's Weinberg« erhielt sich durch seine einschmeichelnde Musik noch dreissig Jahre nach dem Tode Reuter's zu Amberg im Andenken. Reuter starb in seinem Kloster 1806.

Reveille, ein Feldstück: das Morgensignal, oder Zeichen zum Aufstehen für die Soldaten.

Révérences nannte man früher drei aufeinanderfolgende Rosalien (s. d.), mit Anspielung auf die drei Verbeugungen, mit denen ein Mann von Anstand beim Eintritt die anwesende Gesellschaft begrüssen musste.

Reveroni Saint-Cyr, Jacques Antoine Baron **de,** geboren zu Lyon am 7. Mai 1767, entstammt einer italienischen Familie, welche sich in Frankreich niederliess. Er war für den Militärstand bestimmt und trat 1782 ins Geniecorps ein und wurde Divisionschef und Professor an der Polytechnischen Schule. 1828 verfiel er einer Geisteskrankheit und starb in einer Heilanstalt bei Paris am 19. März 1829. R. verfasste mehrere Operntexte und Dramen, von deren ersteren einige von Berton Cherubini, Mehul in Musik gesetzt wurden. Unter seinen Büchern, die er herausgab, befindet sich eins, welches den Titel führt: »*Essai sur le perfectionnement les beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique*« (Paris, Heinrichs, 1804, 2 vol.).

Revial, Marie Louis Benoit Alphonse, Professor des Gesanges am kaiserl. Conservatorium zu Paris, ist zu Toulouse am 29. Mai 1810 geboren. Er wurde im Pariser Conservatorium ausgebildet, und trat am 15. April 1833 zum ersten Male in »*Fra Diavolo*« von Auber an der *Opéra comique* auf. Seine Stimme war weniger schön als seine Art des Gesanges ausgezeichnet, weshalb er auch später die Rivalität Roger's, der eine klangvolle Stimme besass, nicht aushalten konnte. Er ging nun nach Italien, trat aber später in Paris und London als Concertsänger auf, bis er als Professor des Gesanges zu Paris am Conservatorium angestellt wurde.

Rey, Jean Baptiste, geboren zu Lauzerte (Tarnet-Garonne) am 18. Decbr. 1734, kam als Knabe in die Chorschule der Abtei St. Sernin, und erhielt hier Musikunterricht. Siebzehn Jahre alt, wurde ihm auf seine Bewerbung die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale zu Auch zugesprochen. Nach drei Jahren verliess er diese Stelle und wurde zunächst Kapellmeister an der Oper zu Toulouse. In derselben Function war er nacheinander in Montpellier, Marseille, Bordeaux und Nantes thätig, bis er 1776 nach Paris berufen wurde, um das Orchester der Grossen Oper daselbst für die Aufführungen der Gluck'schen und Piccinni'schen Opern zu regeneriren. Anfänglich Francoeur beigeordnet, folgte er diesem in dessen Stellung als erster Kapellmeister 1781. Er

bewährte seinen Ruf als ausgezeichneter Dirigent, indem er das Orchester und die französische Oper, durch feste und intelligente Führung, verbunden mit feinem musikalischem Gefühl, zu einer bis dahin nicht vorhandenen Vollendung der Ausführung brachte. Einige Motetten seiner Composition, welche er in der Kapelle des Königs ausführte, verschafften ihm die Ernennung zum Direktor der Kammermusik des Königs Ludwig XVI., welcher ihm gleichzeitig eine Pension von 2000 Frcs. zusicherte und den Platz eines Oberintendanten seiner Kapelle in Aussicht stellte. Die Revolution mit ihren Folgen machte Vortheile, wie Hoffnungen zu Wasser. Im August 1792 jedoch wählte man ihn zum Comitémitglied der Opernverwaltung und als die Organisation des Conservatoriums definitiv beschlossen war, erhielt er einen Platz als Professor der Harmonie an demselben. 1802 verliess er dies Institut wegen Misshelligkeiten. Durch Napoleon wurde er indess auch hier wieder entschädigt, indem ihn derselbe als Direktor an die Oper berief, und er füllte hier seinen Platz, den er im Ganzen 30 Jahre lang innegehabt, bis zu seinem am 15. Juli 1810 erfolgten Tod aus. Der, ein Jahr früher erfolgte Verlust seiner begabten Tochter, durch den Tod, hatte ihn zu tief gebeugt. In den Jahren 1781 bis 1785 leitete er auch die *Concert spirituels*. Von seinen Compositionen sind zu nennen: 1) »*Apollon et Coronis*«, Oper in einem Akt, aufgeführt 1781; 2) die Balletmusik zu der Oper »*Tarare*« von Salieri, ibid. 1787; 3) Ouverture »*d'Apollon et Daphné*«, 1787; 4) der dritte Akt der Oper »*Arvire et Evelina*« von Sacchini, welchen er auf Wunsch des Componisten nach dessen Tode hinzu componirte, aufgeführt 1788; 5) die Balletmusik »*Oedipe à Colone*« von Sacchini, 1787; 6) »*Diana et Endymion*«, Oper in zwei Akten, 1791. Rey hinterliess ausserdem noch zwei Messen mit Orchester und mehrere Motetten im Manuscript. Einige Solfeggien seiner Composition im dritten Theil der Solfeggien des Conservatoriums.

Rey, Louis Charles Joseph, Bruder des Vorigen, geboren zu Lauzerte am 26. Octbr. 1738, machte, wie sein Bruder, seine ersten musikalischen Studien in der Abtei St. Sernin und trat dann als Violoncellist in die Theaterkapelle zu Montpellier im Alter von 16 Jahren. Als er später in Paris noch Unterricht bei Bertaut genommen, trat er abermals in eine Theaterkapelle, erst in Bordeaux, dann (1766) in das Orchester der Grossen Oper in Paris. Aus dieser Stellung zog er sich nach 40jähriger Thätigkeit zurück, und tödtete sich, während einer Fieberkrankheit, durch einen Schnitt in den Hals. Componirt hat er: Trios für zwei Violinen und Violoncell (Paris, Cousineau); Duos für zwei Violoncells, liv. 1 und 2 (Paris, Bailleux) u. s. w.

Rey, Jean Baptiste, geboren zu Tarascon gegen 1760, war in der Singeschule dieser Stadt für die Musik etwas vorbereitet und lernte ohne Anleitung Clavier und Violine spielen. Zuerst wurde er in Viviers als Organist angestellt, ging 1795 nach Paris, um sich dort als Professor der Musik niederzulassen. Er trat gleichzeitig als Violoncellist in die Kapelle der Oper, und behielt diesen Platz bis zu seinem Tode, 1822. Er verfasste und veröffentlichte: »*Cours élémentaire de musique et de piano-forté, ou méthode practique de l'art de toucher le piano-forté*« (Paris, Nadermann).

Rey, V. F. S., geboren zu Lyon gegen 1762, erhielt 1782 eine Stellung bei der Finanzverwaltung, die er bis zu seinem Tode behielt. Gleich seinen Namensvettern war er ein Anhänger des Rameau'schen Princips und verfasste in diesem Sinne das folgende Buch: »*Tablature générale de la musique, pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique*«. Der zweite Titel dieses Buches ist der: »*Système harmonique développé et traité daprès les principes du célèbre Rameau, ou grammaire de musique sous le titre de tablature, se rapportant au Dictionnaire de J. J. Rousseau*« (Paris, Sieber fils, 15 S., ohne Datum, aber 1807 erschienen). Noch eine dritte Schrift, worin derselbe Autor seine Ideen entwickelt, erschien unter dem Titel: »*L'Art de la musique théorie, physico-practique générale et élémentaire, ou exposition des bases et des développe-*

ments du système de la musique« (Paris, Godefroy, 1806, in 4°, von 54 S. und 43 Platten, zum Theil gestochen, zum Theil in Musiknoten von Olivier und Godefroy gedruckt). Die von M. Quérard in der »*France littéraire*« (Tome 7, p. 557) unter dem Titel: »*La Couronne d'Apollon, ou le guide de la musique*« angeführten Plätten sind die diesem Werke zugehörigen.

Reyer, Louis Etienne Ernest, geboren zu Marseille am 1. Decbr. 1823, trat mit sechs Jahren in die Musikschule der Stadt, in welcher er sich durch gute Anlagen und einen hübschen Sopran auszeichnete und mehrmals Preise erhielt. Seine Eltern bestimmten ihn nicht für den Musikerberuf, sondern schickten in nach Algier in die Bureaus seines Onkels (Louis Farrence). Aber durch seine kaufmännische Beschäftigung wurde nicht seine Neigung für die Musik abgeschwächt, sondern er pflegte sie durch Studien im Clavierspiel und der Composition, arrangirte Concerte und war bald die Seele der musikalischen Salons. Seine ersten Compositionsversuche bestanden in Romanzen, die Anklang fanden und zum Theil noch gesungen werden. 1848 fasste R. den Entschluss, nach Paris zu gehen und sich nun ganz der Musik zu widmen. Zunächst nahm er Bedacht, sich in der Technik der Composition zu vervollkommnen; er componirte dann einige kleinere Sachen, bis er sich mit Théophile Gautier verband, der ihm das Gedicht zu einer sinfonischen Ode verfasste, in welcher Arien und Chöre abwechselten. Das Gedicht hiess »*Selam*«, der Stoff war ein orientalischer. Die Composition wurde 1850 im *Théâtre lyrique* aufgeführt. Die zweite Arbeit war eine einaktige Oper »*Maitre Wolfram*« von Méry, aufgeführt im Mai 1854, einige Zeit vor Schliessung dieses Theaters. »*Sacountala*«, Ballet in zwei Akten von Th. Gautier, wurde am 20. Juli 1858 in der kaiserlichen Akademie aufgeführt; »*La Statue*«, Oper in drei Akten, 1861 im *Théâtre lyrique* und diese letztere erhielt verdienten Beifall. Ebenso die Oper »*Erostrate*«, zuerst in London, 21. April 1862, aufgeführt. Der Componist erhielt von der Königin von Preussen, die der Oper beigewohnt, den rothen Adlerorden, von Frankreich den der Ehrenlegion. Die Musik R.'s ermangelt zwar nicht der Individualität, es wären aber noch strengere musikalische Studien seiner Feder wohl zu Statten gekommen. Ausser diesen dramatischen Compositionen hat R. noch ein *Salve Regina*, ein *Ave Maria* und *O salutaris hostia*; eine Hymne »*L'Union des Arts*«, Worte von Méry componirt. Auch lieferte er musikalisch-kritische Aufsätze in »*La Presse*«, »*La Revue de Paris*«, »*Le Courier de Paris*« und anderen.

Reyher, Andreas, Magister der Philosophie und Rektor des Gymnasiums zu Gotha, geboren am 4. Mai 1601 zu Heinrichs bei Henneberg; gestorben am 2. April 1673. Er gab heraus: »*Margarita philosophica in annulo synopsis totius philosophiae*« (Nuremberg, 1636). Eine zweite Auflage Gotha, 1669. Die zwölfte dieser Abhandlungen handelt von der Musik, und ist auch separat abgedruckt worden unter dem Titel: »*Epitome Musicae pro Tyronibus*« (Schleusingen, 1635, in 8°). Eine andere auf die Musik bezügliche Arbeit Reyher's führt den Titel: »*Specimen musicum pro exercitio hebraice conjugandi*« (Gotha, 1671, in 4°).

Reymann, Matthias, lateinisch Reymannus, Lautenist im Dienst des Kurfürsten von Köln in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, ist Veranstalter einer Sammlung vierstimmiger Psalmen, welche unter dem Titel erschien: »*Cythara sacra, sive Psalmodiae Davidis ad usum testudinis accomodatae*« (Coloniae, 1613, in 4°).

Reymann, F. G., Balletmeister des Hoftheaters in Strelitz, componirte gegen 1783 eine kleine Oper »Die Derwische«. Der Catalog von Träg in Wien (1799) führt die folgenden Arbeiten von R. im Manuscript an, es ist jedoch nicht erwiesen, ob diese Compositionen einer Person zuzuschreiben sind: 1) Zwei Ouverturen für dreizehn Instrumente; 2) Neun Sinfonien für grosses Orchester; 3) Concert für Soloflöte; 4) idem für Hoboe; 5) Dreizehn kleine Concerte für Flöte, *flûte d'amour*, zwei Violas, zwei Horne und Violoncell; 6) Drei Sere-

naden für acht Instrumente, und mehrere Quatuors für Saiten- und Bogeninstrumente.

Reymann, P. C., Harfenist, welcher gegen 1810 in Hamburg lebte. Er componirte: 1) Drei Sonaten für Harfe, Violine und Violoncell, op. 18 (Leipzig, Breitkopf & Härtel); 2) Drei Sonaten für Hakenharfe und Violine, op. 8 (ibid.); 3) idem, op. 14, 15, 17 (Hamburg, Böhme); 4) Sonaten für Harfe und Flöte, op. 10, 11, 12 (ibid.); 5) *Thèmes variés* für Harfe und Violine, op. 7, 13, 16 (ibid.).

Reinitzsch, Johann Christoph Wilhelm, Unterbibliothekar in Gotha, starb noch jung 1810; er ist der Autor eines Buches: »Ueber Druyden und Druydensteine, Barden und Bardenlieder, Feste, Schmäuse u. s. w.« (1802, in 8°, mit Platten); S. 82—123 über Barden- und Scaldengesänge.

Reynwaan, J. Verschuere, holländischer Musikschriftsteller, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Vliessingen in Holland lebte und 1806 starb; nannte sich auf den Titeln seiner Werke »Organist, Glockenspieler, Doktor der Rechte und Advokat« *(practiseerend advocaat).* Sein erstes musikschriftstellerisches Werk war »Katechismus der Musik u. s. w.« (Amsterdam, 1788, 1 Band in 8°, der Name ist auf dem Titel dieses Buches Reynwaen geschrieben). Ein Jahr später veröffentlichte er den ersten Theil eines musikalischen Wörterbuchs, das erste holländische, es führt den Titel: »*Musikaal konst-worden-boek etc.*« (Middelburg, 1789, in 8°). Dieser Theil umfasste die Buchstaben A—E und bei einem Hefte des zweiten Theils, erschienen 1790, brach der Verfasser diese Arbeit, die er selbst zum Theil für ungenügend hielt, ab. Er beschäftigte sich aber mit der Abfassung einer neuen ähnlichen Arbeit, von welcher kurze Zeit darauf der erste Theil erschien. Dies Buch, ein Lexikon, ist in seiner Art als vorzüglich zu bezeichnen, es enthält nicht allein die Erklärung des Gebrauchs und der Bedeutung der technischen, in der Musik gebräuchlichen Worte, sondern auch in holländischer Sprache die Erklärung der griechischen, lateinischen und italienisch auf die Musik bezüglichen Wörter. Der Titel des Buches ist folgender: »*Musijkaal konst-woordenboek, behetzende de Verklaaringen als mede hat Gebruicken de Kracht der Kunstwoorden, die in de Musijk voorkomen*« (Amsterdam, Wouter Brovn, 1795, erster Theil A—M, ein Band gross in 8°, 618 S.). R. hatte das Missgeschick, auch dieses Werk nicht zur Vollendung bringen zu können, diesmal durch Invasion Hollands durch die Franzosen (1795) an der weiteren Veröffentlichung gehindert. Der fertige Theil wurde sogar zum grössten Theil eingestampft, weshalb die Exemplare ungeheuer selten sind.

Reys, Gaspard, Kapellmeister einer Kirche von Lissabon gegen 1630, später in Braga. Ein Schüler des Duarte Lobo, schrieb er viele gute Kirchenmusik, deren Manuscripte sich in der Franziskanerkirche von Valladolid befinden.

Rf., Rfz., Rinf. = Abkürzung für *Rinforzando* (s. d.).

Rhapsoden, ῥαψῳδοί, hiessen bei den Griechen die Sänger epischer Gedichte, die sie in einfach recitirender Weise, ohne Musikbegleitung, vortrugen. Die älteren Rhapsoden hatten sich namentlich als Hauptaufgabe die Verbreitung der homerischen Gesänge unter den Griechen gestellt. Sie bildeten eine zahlreiche und geachtete Zunft, und erst nach der Aufzeichnung der homerischen Gesänge, und der dadurch herbeigeführten allgemeineren Verbreitung sanken sie im Ansehen. Sie zeichneten sich auch durch eine gewisse Würde in ihrer Kleidung aus; in späterer Zeit trugen sie bei Recitation der »Ilias« einen rothen, bei der der »Odyssee« einen violetten Mantel und hielten während des Vortrags einen Stab in den Händen. Ganz naturgemäss entwickelte sich aus der lebhaften Declamation ein geregeltes Gebehrdenspiel und dies führte nothwendig auf die dramatische Darstellung.

Rhapsodie nennt man jetzt dem entsprechend eine Art erzählenden Gedichts, das sich von Romanze und Ballade dadurch unterscheidet, dass es weniger einheitlich, als vielmehr bunt mannichfaltig entwickelt ist. Die Darstellung innerhalb desselben muss die That und deren Motive auseinanderlegen

und die Charaktere sich plastisch und objektiv entfalten lassen. Sie ist daher nicht einmal streng an eine einheitliche Umrahmung gebunden, sondern kann ihren Stoff so vertheilen, dass in einer zusammenhängenden Reihe von Dichtungen die That mit ihren Motiven, ihrem Verlauf und ihren Folgen sich explicirt, oder der Charakter des Helden von verschiedenen Seiten, in mannichfaltigen Situationen und Conflikten sich darstellt. Sie gestattet demnach eine grössere Mannichfaltigkeit der Formen und grössere Freiheit in ihrer Ausbildung und ist deshalb bei den Componisten beliebt. Sie hat ferner auch ein selbständiges Clavierstück erzeugt, das indess, eben weil es meist zur Willkür verleitet, nicht weitere Bedeutung gewinnt. Die Rhapsodie ist in der Regel mehr bunt, als künstlerisch abgerundet gehalten.

Rhau, Georg, geboren 1488 zu Eisfeld in Franken nach dem »Epitaph« von Reuschius von 1550, welches auf der Rückseite ein Gedicht an Rhau enthält mit der Schlussbemerkung: »*Obiit Anno Christi* 1548 *die* 6. *Mense Augusto, Aetatis suae* 60«. Bis 1520 war Rhau Cantor an der Thomasschule in Leipzig. Ueber seine früheren Lebensumstände weiss man nichts, doch ist noch bekannt, dass er bei Gelegenheit der Disputation zwischen Luther und Eck, im J. 1519, eine zwölfstimmige Messe und ein *Te deum* aufführte, ob von seiner Composition, wie gewöhnlich angenommen wird, möchte man fast bezweifeln, da man nur ein paar kleine Sätze von ihm kennt, trotzdem er doch als späterer Musikdrucker und Verleger genug Gelegenheit hatte, seine Compositionen zu veröffentlichen, wie es z. B. die Musikverleger Tilman Susato, Antonio Gardano u. A. gethan haben. In wie weit die Jahreszahl 1520 als richtig festzuhalten ist, dass er in diesem Jahre das Cantorat niederlegte, darüber fehlen uns jegliche Beweise. Aktenmässig lässt sich nur feststellen, dass erst im J. 1531 Johannes Hermann das Cantorat in Leipzig erhielt, doch giebt uns ein Brief Rhau's an den Magister Stephan Rodt in Zwickau, datirt: Wittenberg, Montag nach Septuages. im XXVIII (scilic. 1528) Gewissheit, dass er nicht bis 1531 das Cantorat inne hatte, sondern schon früher nach Wittenberg übersiedelte (s. Wackernagel »Bibliogr. des deutschen Kirchenl.«, p. 103, No. 264). Wie bereits gesagt, wandte Rhau der Ausübung der Musik den Rücken und eröffnete in Wittenberg eine Druckerei, durch die er in anderer Weise segensreich für die Kunst wirkte. So weit unsere Kenntnisse reichen, erschien sein erstes Druckwerk erst 1532 und zwar seine eigene theoretische Abhandlung: »*Enchiridion musicae mensuralis*« in 2. Auflage. Sein erstes bekanntes Musikdruckwerk fällt ins Jahr 1838: »*Selectae harmoniae* 4 *voc.*«, ein Sammelwerk von 18 geistlichen Gesängen und in demselben Jahre folgte noch die »*Symphoniae jucundae* 4 *voc.*«, ein Sammelwerk mit 52 Gesängen nach. Diesem reihen sich Jahr um Jahr eine grosse Anzahl Musikdrucke an, theils Sammelwerke, 11 grosse Werke, theils Sammlungen von berühmten Autoren. Seine Notenletter ist nicht mehr getrennt in Note und Linie, wie sie Petrucci erfand, sondern vereint, wie sie heute noch im Gebrauch ist und in Frankreich zuerst angewendet wurde. Nach seinem Tode, dessen Datum bereits oben notirt ist, führten seine Erben die Druckerei noch eine Zeit lang fort. Als Rhau noch Cantor in Leipzig war und seinen Sängerchor zu unterrichten und musikalisch auszubilden hatte, verfasste er zwei kleine theoretische Schriften, die durch ihre zahlreichen Auflagen, besonders der ersteren, beweisen, wie geschätzt sie damals waren. Da sie noch nirgends bisher genauer bezeichnet sind, möge hier eine gedrängte Anzeige gestattet sein:

1) *Enchiri* | *dion mvsices ex* | *variis mvsicorvm* | *libri depromptum rudi-* | *bus hujus artis Tyro-* | *nibus sane que fru-* | *gcferum.* | Am Ende: *Lipsiae ex aedibus Valentini Schumann* 1518. | In kl. 8°, 40 Bl. Ein Nachwort an die Leser nennt erst den Verfasser Rhau. Die nächste Auflage ist umgearbeitet und trägt den Titel: *Enchi* | *ridion vtri* | *usque Musice Practice a Georgio Rhauno congestum.* | Darunter: *Isagoge Jo* | *annis Gallicoli De can* | *tus Compositione.* | In kl. 8°, 12 Bogen gleich 52 Blätter. Am Ende liest man: *Explicit musica choralis.*

nono ad mvsices mensuralis enchiridion pergamos. Valentinvs Schvman, Lypsiae Impressit. | Die Vorrede ist gezeichnet: *Lipsiae* 1520. Beide Ausgaben im Besitze des Herrn Prof. Commer in Berlin. Die letztere auch in der königl. Bibliothek in Berlin. Die folgende Ausgabe hat noch den Zusatz: *ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Vitebergensi congestum* und fehlt die Isagoge von Galliculus; sie erschien in Wittenberg bei Rhau selbst 1530, dedicirt an Bugenhagen. In kl. 8°, 11 Bl. (nach Becker und Fétis). Ferner in der königl. Bibliothek in Brüssel, *Fonds Fétis: Vitebergae, Rhau*, 1536 und *Vitebergae, haerco. G. Rhau*, 1553. In der k. k. Hofbibliothek in Wien von 1538 und 1546, bis 84 Bl. vermehrt (Beschreibung in Becker's »Literatur-Nachtrag«, p. 68). In der königl. Bibliothek in Berlin von 1520, 1536 und 1546. — Die zweite Abhandlung ist eine Fortsetzung der ersten und ist betitelt: 2) *Enchiri* | *dion mvsi* | *cae mensv* | *ralis . · . μονσικὴν ἐυῶς διδασ* | *κει . . .* In kl. 8°, 12 Bogen, ohne Ort und Verleger. Dedicirt an Hieron. Walter von Georg Rhau, gezeichnet: *Lipsiae* 1520, 8 Kapitel. Daran schliesst sich wieder die Isagoge von Galliculus an, mit derselben Druckerfirma, wie beim 1. Werk, 2. Auflage. Exemplar in der königl. Bibliothek in Berlin. Ausgaben: Bibliothek Wernigerode; *Vitebergae* 1532; königl. Bibliothek Berlin: *Vitebergae* 1536 und 1546. K. k. Hofbibliothek Wien: *Vitebergae* 1538. Eine Kapitel-Anzeige des 1. Werkes giebt Walther in seinem Lexicon und Forkel in seiner Literatur, diejenige zum 2. Werke Becker in seiner Literatur, Nachtrag. Das Portrait Rhau's findet sich in dem Sammelwerk: 123 Lieder von 1544. Compositionen finden sich nur nachweislich zwei von Rhau vor, ein *Exemplum* zu 6 voc. in Seb. Heyden *arte canendi* und ein dreistimmiges *Si deus pro nobis* in Wilphlingseder's »Erotem«. Die Choräle, die ihm v. Winterfeld zuschreibt (»Evang. Kircheng.« I, 188) und 2 davon mittheilt, tragen nicht seinen Namen, seine Autorschaft ist nur eine Annahme Winterfeld's.

Rhein, Friedrich, Sohn eines Kapellmeisters zu Strassburg, geboren in dieser Stadt gegen 1771, erhielt bereits in der Jugend Unterricht auf der Flöte, auf welchem Instrument er eine bemerkenswerthe Geschicklichkeit erwarb. Er liess sich nach einigen Reisen in Wien nieder, wo er, erst 28 Jahr alt, 1798 starb. Von seinen Compositionen für die Flöte sind gedruckt: 1) »*Trois duos pour* 2 *flûtes*«, op. 1 (Paris, Imbault); 2) »*Six idem*«, op. 2 (Paris, Bonjour); 3) »*Premier concerto pour flûte et orchestre*«, op. 3 (Spire, Bossler); 4) »*Deuxième idem*«, op. 4 (ibid.); 5) »*Six trios pour* 2 *flûtes et basson*«, op. 5 (ibid.). Zwei Flötenduos von R. sind im 26. Werke von Hofmeister (Wien, Arraria) aufgenommen.

Rhein, Charles Laurent, Neffe des Vorigen, geboren zu Toulouse am 24. Febr. 1798. Sein Vater, der ihn selbst im Clavierspiel unterrichtete, liess ihn im Alter von fünf Jahren bereits öffentlich Sonaten von Clementi und Mozart spielen. 1817 trat er zu Paris ins Conservatorium und empfing dort Unterricht von Pradher, Dourlen und Reicha, gewann mehrere Preise und wurde bis 1832, in welchem Jahre er Paris verliess, zu den besten Clavierspielern daselbst gezählt. Er lebte dann in Bordeaux, Lyon und kehrte erst später wieder nach Paris zurück. Eine ziemliche Zahl von Claviercompositionen aller Art, in Paris erschienen, findet man speciell angeführt bei Fétis, »*Biographie universelle des mus.*«, Tome VII, S. 239.

Rheinberger, Josef, ist der jüngste Sohn des fürstlich Lichtensteinschen Rentmeisters Peter Rheinberger und wurde in Vaduz am 17. März 1839 geboren. Seine Begabung für die Musik machte sich sehr früh bemerkbar und hatte das Interesse des Lehrers, der seine ältere Schwester unterrichtete, so lebhaft erregt, dass dieser den vierjährigen Knaben regelmässig unterrichtete. Erst sieben Jahr alt erhielt er, wie es hiess, seine erste wirkliche Anstellung als Organist an der Kirche in Vaduz. 1847 bereits componirte er eine dreistimmige Messe mit Orgelbegleitung, die zu des kleinen Autors Freude in der Kirche daselbst aufgeführt wurde. Sein Vater, der gar nicht musikalisch war,

wollte aber nichts davon wissen, dass der Sohn die Musik zu seinem Lebensberufe wählte, wurde aber durch einen Musikfreund, den Cameralbeamten Schrammel aus dem nah gelegenen Städtchen Feldkirch, endlich doch bestimmt, dem Talente des Knaben Rechnung zu tragen und ihn in der Musik weiter ausbilden zu lassen. Dieser Herr Schrammel, welcher selbst gut Violine spielte, nahm den Kleinen in sein Haus auf und übergab ihn mit Zustimmung der Eltern dem dortigen Chordirektor zur Unterweisung im Generalbass. Zwei Jahre blieb R. in Feldkirch, behielt aber sein Organistenamt bei, indem er allwöchentlich des Sonntags nach Vaduz ging. 1850 kehrte er in das elterliche Haus zurück und im October 1851 brachte ihn sein Vater nach München in das unter Franz Hauser stehende Conservatorium. Seine Lehrer waren hier Emil Leonhard (Clavier), Herzog (Orgel) und in der Theorie: Julius Josef Meier, Bibliothekar in München. Er verliess das Conservatorium 1854, blieb aber in München und nahm im J. 1859 die Stelle seines ehemaligen Lehrers Leonhard am Conservatorium ein. Ein Jahr später vertauschte er diese mit der Stellung als Lehrer der Composition. Nach Aufhebung des Conservatoriums wurde er Solo-Repetitor am königl. Hoftheater. Die nähere Berührung mit diesem blieb nicht ohne Einfluss, und es entstand in dieser Zeit die Musik zu Calderon's »Der wunderthätige Magnus«, welche unter des Componisten Leitung am Hoftheater öfters aufgeführt wurde. Die nächsten grösseren Arbeiten waren die Musik zu Raimund's »Die unheilbringende Krone« und die romantische Oper »Die sieben Raben«, Text von Bam, die letztere ebenfalls unter des Componisten Direktion am 23. Mai 1869 am Münchener Hoftheater zum ersten Mal mit Beifall aufgeführt. Von den Compositionen Rheinberger's sind ferner zu erwähnen: die sinfonische Dichtung »Wallenstein«, ein *Stabat mater*, ein grosses Requiem, zwei Compositionen für Soli, Chor und Orchester, Ouverture zu »Der Widerspänstigen Zähmung« und eine Anzahl Claviercompositionen, Lieder, Chöre, Motetten, Kammermusik u. s. w. Im J. 1864 wurde R. Direktor des Münchener Oratorienvereins, dessen Repetitor er bereits seit dem Bestehen des Vereins (1854) war. 1867 verband er sich mit Fanny von Hofmaas und im Sommer desselben Jahres erhielt er vom König von Baiern den Titel eines königl. Professors. An der von Hans von Bülow errichteten königl. Musikschule wurde er mit dem Unterricht in der Composition und Orgellehre betraut, und mehrere von seinen Schülern nehmen bereits selber geachtete Stellungen ein.

Rheinek, Christoph, geboren zu Memmingen, wo er den ersten Unterricht von seinem Vater erhielt und auch in den Sängerchor seiner Vaterstadt für einige Jahre eintrat. Obwohl er für die Musik sehr begabt erschien, auch seinen schönen Tenor bereits gut ausgebildet hatte, trat er als Lehrling in ein Kaufmannsgeschäft. Als er darauf in das Comtoir eines grossen Hauses in Lyon kam, hatte er in dieser Stadt mehr Gelegenheit, sein musikalisches Talent auszubilden. Er schrieb hier seine erste Operette: »*Le nouveau Pigmalion*«, welche damals lange Zeit als ein Lieblingsstück galt und durch welches er sich auch die Gunst des Finanzministers Turgot erwarb, der ihm in Paris eine Anstellung verschaffen wollte. Dies scheiterte jedoch daran, dass der Minister in Ungnade fiel. R. kehrte nun, um seinen alten Vater zu besuchen, nach Memmingen zurück und übernahm hier nach dessen Tode das Gasthaus zum Ochsen. Er verheiratete sich bald darauf und setzte sich seine Hochzeitscantate selbst, deren Aufführung Daniel Schubart dirigirte. Seine durch den Druck veröffentlichten Compositionen sind folgende: 1) »Der Todesgang Jesu«, deutsches Oratorium nach Städele's Poesie im Jahre 1778 in Musik gesetzt. 2) Choralmelodien zu der Schellhorn'schen Liedersammlung. 3) Vier Sammlungen deutscher Gesänge (1710). 4) »*Le nouveau Pigmalion*«, eine französische Operette (Lyon). 5) »*Le fils reconnaisant*«, komische franz. Oper (Lyon). 6) »Rinaldo«, eine deutsche grosse Oper (Memmingen, aufgeführt daselbst 1779). Eine Messe im Manuscript, ebenso sechs Clavierconcerte.

Rhesa, Louis Fedemir, Professor an der Universität Königsberg gegen

1785 in Lithauen geboren. Ein gelehrter Philologe, der sich viel mit der Literatur seines Landes beschäftigte; er gab heraus: »*Dainos*, oder Lithauische Volkslieder, gesammelt, übersetzt und mit gegenüberstehendem Urtext herausgegeben. Nebst einer Abhandlung über die lithauischen Volksgedichte« (Königsberg, 1825, in 8°). Eine zweite Ausgabe in Berlin 1843, 1 B. in 8°.

Rhetorik = die Redekunst, stand bei den Griechen in hohem Ansehen. Bei ihnen waren die Rhetores die Redner und die Lehrer der Beredsamkeit, bei den Römern waren sie nur die Lehrer, nicht die praktischen Redner selbst, das waren die Oratores. Vorzüglich wurde die Rhetorik bei den Griechen in Athen gepflegt und ausgebildet, schufen doch die Sophisten dafür eine vollständige Theorie. Wer zu politischem Einfluss und zu Ansehen gelangen wollte, beschäftigte sich mit Rhetorik. Für die Composition der Gesänge ist sie natürlich von entscheidender Wichtigkeit, als Lehre von der Deklamation dieser Gesänge. Die Sprachmelodie aufzufassen ist erstes Erforderniss für den nachdichtenden Tondichter, und hierzu giebt die Rhetorik die nöthige Anleitung.

Rhiemann oder Riemann, Jacob, Musiker im Dienst des Kurfürsten von Hessen-Kassel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist bekannt durch die folgenden Arbeiten: 1) Stücke für die Bass-Viola und *Bass continuo*, op. 1. 2) Sechs Sonaten für Violine allein und *Bass continuo*, op. 2. 3) Trio in Sonatenform, Violine, Bass-Viola und *Bass continuo*, op. 3.

Rhode, Johann Friedrich, Orgelbauer zu Danzig, konstruirte 1760 die dasige Orgel zu St. Peter mit 40 Registern und die zu St. Johann mit 30 Registern.

Rhode, Johann G., Literat und Historiograph, geboren in Schlesien, gestorben zu Breslau am 23. Aug. 1827. Unter seinen Schriften befindet sich auch die folgende: »Theorie der Verbreitung des Schalles, für Baukünstler« (Berlin, Dunker, 8°, mit einer Platte).

Rhodiginus, Ludw. Coelius, dessen eigentlicher Name Ricchieri ist, wurde in Rovigo 1447 geboren. Er studirte in Ferrara Philosophie, in Padua die Rechte und erhielt in Rovigo eine Professur, die er aber wegen der politischen Bewegungen verlassen musste, da er Landes verwiesen wurde. Nach einem bewegten Leben starb er zu Rovigo 1525. In seinem Buche: »*Lectionum antiquarum libri XXX*« (Venedig, Alde, 1516) behandelt er die Musik der Alten und zwar im 3. und 9. Kapitel des V. Buches; im 11., 15. und 19. Kapitel des IX. Buches; im 26. Kapitel des XXVII. Buches und im 16. des XXIX. Buches.

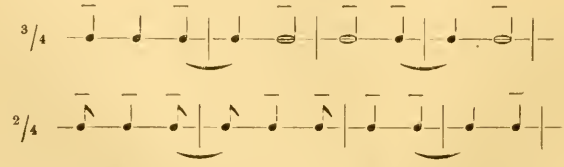
Rhythmen = Taktgruppen, s. Rhythmus.

Rhythmen heissen auch in der katholischen Kirche die gereimten Kirchengesänge.

Rhythmik, franz.: *Rhythmopée*, die Lehre von der Taktordnung. Sie untersucht das Verhältniss der Tonfüsse, aus denen die verschiedenen Taktarten bestehen und die Gesetze, nach denen sie zu grösseren rhythmischen Reihen und Sätzen zusammenzufügen sind. (S. Rhythmus.)

Rhythmisch = abgemessen, nach bestimmtem Maass geordnet und gegliedert.

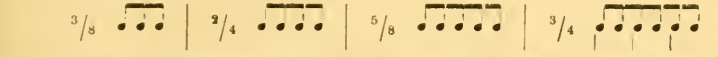
Rhythmische Rückung heisst die zeitweilige Veränderung eines bestimmt ausgeprägten Rhythmus durch Verrückung des Accents:



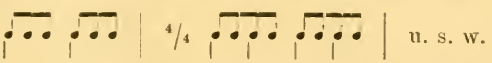
Sie ist ein treffliches Mittel, rhythmische Mannichfaltigkeit zu erzielen und damit zugleich die Ausdrucksfähigkeit des gesammten Materials zu erhöhen.

Rhythmometer, s. Metronom.

Rhythmopöie, bei den Griechen die Lehre von der Ordnung des Taktes und der Metra. Wie Westphal, Rudolf, in seiner »Harmonik und *Melopöie* der Griechen« (Leipzig, B. G. Teubner, 1863) in der Vorrede XLVII ff. nachweist, unterschieden sich die Takte bei den Griechen der Grösse nach, das heisst durch die Zahl der in einem jeden enthaltenen *χρόνοι πρῶτοι*. Der kleinste ist oder von drei »*χρόνοι πρῶτοι*« oder unser $^3/_8$-Takt, grössere sind der $^2/_4$-, $^3/_4$, $^6/_8$-, $^4/_4$-Takt u. s. w. Die Takte unterschieden sich ferner durch das Taktgeschlecht, je nachdem sie die zu einem jeden gehörigen Theile in zwei gleiche oder zwei derartig ungleiche Abschnitte zerlegen, dass der eine von beiden das Doppelte oder das Anderthalbfache des andern ist, dactylische, jambische, päonische oder wie wir sagen, gerade, oder dreitheilig und fünftheilig ungerade. Dazu fügt Aristoxenus wegen der den Alten eigenthümlichen Auffassung des Auftakts als secundäre Taktgeschlechter noch das triplasische und Epikritische hinzu. Von den beiden gleichen Abschnitten, in welche der gerade Takt zerfällt, ist der eine der schwere, der andere der leichte Takttheil. Auch die beiden kleinsten dreitheiligen und die kleinsten fünftheiligen Takte zerfallen nach antiker Theorie nur in zwei Theile oder Chronoi; die grösseren dreitheiligen dagegen enthalten 3, die grösseren fünftheiligen nicht 5, sondern nach der Praxis des antiken Taktirens 4 Chronoi. Die Takte unterschieden sich ferner dadurch, dass die einen rational, die andern irrational sind. Alle modernen Takte sind rational, Aristoxenus behauptet auch das Vorkommen von irrationalen Takten, nämlich solchen, in welchen der eine Takttheil nicht das bestimmte legitime Maass hat, sondern dasselbe um ein kleines Zeittheilchen überschreitet. Die Takte unterschieden sich ferner dadurch, dass die einen einfach, die andern zusammengesetzt sind. Die erstern lassen sich nur in Chronoi zerlegen, von welchen mindestens je Einer immer kleiner als der kleinste Takt ist:



die zusammengesetzten bestehen aus mehreren dieser einfachen, nicht zusammengesetzten Takte:



Die Takte von gleicher Grösse (aber ungleichem Taktgeschlecht) unterscheiden sich durch die Grösse und Zahl ihrer beiderseitigen Taktabschnitte. Takte von gleicher Grösse und gleichem Taktgeschlecht, das heisst mit gleichvielen und gleichgrossen Taktabschnitten, unterscheiden sich dadurch, dass die einzelnen Taktabschnitte (als Einzeltakte angesehen) nach verschiedenen Taktgeschlechtern geordnet sind. Takte von gleicher Grösse, gleichem Taktgeschlecht und auch mit gleichen, nach demselben Taktgeschlecht geordneten Chronoi unterscheiden sich durch verschiedene Stellung der Taktabschnitte, indem bald der leichte, bald der schwere vorausgeht.

Auch in viererlei Arten theilten griechische Theoretiker den Rhythmus: 1) Der gleiche Rhythmus *(genus rhythmicum aequale)* im Verhältniss 1 : 1 bestand aus zwei gleichen Theilen, deren jeder wieder in acht Glieder zerfallen konnte. 2) Der doppelte Rhythmus *(gen. rhythm. duplum)* im Verhältniss 2 : 1, aus zwei ungleichen Theilen bestehend, von denen der eine doppelt so gross ist, als der andere. 3) Der hemiolische Rhythmus *(gen. rhythm. hemiolium* oder *sesquialterum)* im Verhältniss 3 : 2, aus zwei Theilen bestehend, von denen der eine vier, der andere drei Zeiten enthält. 4) Der epitrische Rhythmus *(gen. rhythm. Epitriton* oder *supertertium)* im Verhältniss 4 : 3 bestand aus sieben gleichen Zeiten in zwei ungleichen Theilen. Daneben lehren sie gleichfalls von einfachen und zusammengesetzten Rhythmen und von vermischten. Die einfachen waren nur aus gleichen Versfüssen gebildet, die zusammengesetzten aus verschiedenen Arten und die gemischten konnten in verschiedene Rhythmen aufgelöst werden.

Rhythmus ist die gesetzmässig festgehaltene Ordnung der Folge und Bewegung bestimmter Zeittheile. Er ist, wie der Sprache, so auch der Musik ein ursprünglich fremdes Element. Melodie und Harmonie treiben unmittelbar aus Ton und Klang empor; wohl verlangt der Ton zu seiner Existenz eine zeitliche Begrenzung, nicht aber auch, dass diese in einer bestimmten und streng gesetzmässig festgehaltenen Ordnung erfolgt. Das Princip, nach dem diese Ordnung erfolgt, liegt nicht mehr im Material, sondern in der Idee des Kunstwerks. Dies erfordert ebenmässig gegliederte Gestalt, alle Theile desselben müssen sich durch Unterordnung der Nebenmomente unter die Hauptmomente zum geschlossenen, organisch entwickelten Ganzen anordnen. Dies geschieht bei dem, aus Tönen construirten Kunstwerk durch den Rhythmus, der nicht nur die Zeitdauer der einzelnen Theile bestimmt, sondern auch zugleich die logische Bedeutung derselben. Der Rhythmus in der Musik ist dem entsprechend ein doppelter, er ist *extensiv*, indem er die Ausdehnung der Töne in der Zeit misst, und *intensiv*, indem er sich aus der Wechselwirkung von Hebung und Senkung, von accentuirten und accentlosen Gliedern bildet, und ganz besonders der letztere wird für die künstlerische Gestaltung des Kunstwerks entscheidend.

Dieser ordnende und bestimmende Rhythmus hat sich unzweifelhaft zunächst weder in der Musik, noch in der poetischen Sprache, für die er dieselbe Bedeutung gewinnt, wie für die Musik, entwickelt, sondern an Tanz und Marsch; von hier erst ist er dem Wort und dem Ton vermittelt worden und dann erst traten Dicht- und Tonkunst ein in die Reihen der Künste. Ueberhaupt dürften wohl die ersten Aeusserungen des künstlerischen Schaffensdrangs im Tanz zu suchen sein. Ehe der menschliche Geist dazu gelangte, sich in verständlichen Tönen und Lauten zu äussern, und diese zu Worten zu verknüpfen, mögen Jahrhunderte hindurch Mienen, Gebehrden und Bewegungen die einzigen Verständniss- und Ausdrucksmittel gewesen sein und es ist um so natürlicher, dass namentlich in die letzteren früh eine gewisse Regelmässigkeit der Ausführung kam, weil dies in der Natur der Bewegung als Nothwendigkeit gesetzt ist. Eine Gemeinsamkeit der Bewegung verlangt nothwendiger Weise eine gewisse, sich wiederholende Gleichmässigkeit; unwillkürlich ist jeder Einzelne veranlasst, beim Marschiren immer einen Schritt von dem anderen auszuzeichnen. Aus diesem Bestreben entstehen dann beim Tanz die verschiedenen Tanzformen, in denen eine verschiedene Anzahl von Tanzschritten dadurch zusammen gefasst wird, dass man immer den ersten etwas auszeichnet und die übrigen, ihm zugehörenden Schritte unterordnet. Als die Sprache dann zu einer grössern Anzahl von Worten anwuchs, wurde es auch hier nothwendig, durch dasselbe Verfahren Ordnung in diese Masse zu bringen. Dies geschah in einigen Sprachen durch die Verlängerung der auszuzeichnenden Silben nach bestimmtem Maasse (Quantität), in anderen, wie in der deutschen, indem man die betreffenden auszuzeichnenden Silben und Wörter betonte, durch den Accent. Die Musik aber adoptirte beides, indem sie sowohl quantitirend den Zeitwerth jedes einzelnen Tons ganz genau bestimmte, als auch zugleich den logischen Werth derselben mit Hülfe des Accents hervorhebt. Der Gesang, als die erste musikalische Kundgebung des Menschengeistes, tritt zuerst in engster Verbindung mit der Sprache auf, indem er die sprachliche Rhythmik klangvoll herausbilden hilft. Als er sich dann von den accentuirenden Sprachen zu emancipiren beginnt, sucht er die Quantitätsmessung und die auf dieser beruhenden metrischen Versmaasse nachzubilden. Wie dort eine Silbe mit der anderen der Zeitdauer nach gemessen wurde, so hier ein Ton mit dem andern, in Bezug auf den Zeitwerth, und es entstand die sogenannte mensurirte Musik. Wie die Versmaasse zwei- und dreitheilig waren, so wurde es auch der musikalische Rhythmus. Es wurde ein Zeichen für die Länge und eins für die Kürze nothwendig, das zwei- oder dreimal, je nach der Natur des Sprachmetrums in jenen enthalten ist. Es ist im Artikel Mensuralnoten-

schrift gezeigt worden, wie auf diesem Wege zunächst, im engsten Anschluss an die sprachlichen metrischen Formen die verschiedenen Notengattungen, zuerst die *Brevis* und *Longa* zur Darstellung der Länge und der Kürze fixirt werden und wie man dann durch Verdoppelung zur *Maxima* und durch fortgesetzte Theilung zur *Semibrevis*, *Minima*, *Semiminima*, *Fusa* und *Semifusa* gelangte. Damit hatte die Musik eine grosse Fülle von Mitteln für eine mannichfache Darstellung der sprachlichen Rhythmik gewonnen und die musikalische konnte sich in solcher Mannichfaltigkeit entwickeln, wie in unserer Zeit, allein die Meister verliessen diesen Weg; ihr Hauptaugenmerk war auf die harmonische Ausgestaltung des ganzen Systems gerichtet und daneben vernachlässigten sie die rhythmische noch mehr wie die melodische. In den kirchlichen, wie in den weltlichen Melodien, welche sie contrapunktirten oder doch ihren Schöpfungen zu Grunde legten, ist die sprachliche Metrik meist streng beachtet; allein die contrapunktirenden Meister vernachlässigen und verwischen sie meist principiell. Sie waren zunächst nur bedacht, die Harmonik gewaltig zu entwickeln und sie zugleich in lebendigen, und möglichst reich verzierten selbständigen Stimmen darzustellen und dazu verwandten sie die gewonnenen Noten von verschiedenem Zeitmaass, nicht aber auch den rhythmischen Bau damit so auszustatten, wie das die moderne Praxis, namentlich in der Instrumentalmusik mit so glänzendem Erfolge später ausführte.

Doch war auch bei dieser beschränkten Aufgabe, welche jene ältere Praxis sich stellte, nothwendig, dass ein bestimmtes Grundmaass angenommen wurde, welches die Bewegung des Ganzen ordnete. Die grössere Masse der musikalischen Zeitwerthe machte nothwendig, dass die Bewegung — oder wie wir sagen, das Tempo — geregelt wurde. Unsere Weise kannte man in jener frühen Zeit noch nicht; aber man fand andere genügende Mittel. Die *Brevis* wurde, wie schon bei der Bestimmung der Quantität der Silben, auch bei dieser rhythmischen Zeitbestimmung als Maass angenommen; sie wurde als Takteinheit zur *Mensura temporis* oder kurzweg zum *Tempus*. Jede Mensur aber war, wie aus dem Artikel Mensuralnotenschrift hervorgeht, dreizeitig: als *Tempus perfectum* oder zweizeitig: als *Tempus imperfectum*; jenes entspricht unserem $^3/_1$-, dies dem $^2/_1$- oder $^4/_2$ Takt. Bis hierher war dieser Theil der Rhythmik noch organisch aus jener versuchten Darstellung der Sprachmetra entwickelt. Allein schon die verschiedenen Abstufungen des *Modus*, des *Tempus* und der *Prolatio* waren Versuche einer Darstellung der reicheren rhythmischen musikalischen Bewegung, die indess noch nicht gelangen, weil sie nicht von innen heraustrieben, sondern mehr von aussen hinein getragen wurden. Der selbständige Rhythmus der Musik konnte sich nur, wie später gezeigt werden soll, in engstem Anschluss an jene sprachliche Rhythmik, oder besser an der, aus aus ihr entwickelten Metrik entfalten. Die Theoretiker und Componisten jener Zeit aber hatten vollauf zu thun, die melismatischen Figuren, mit denen sie die Stimmen ausschmückten, einzufügen und durch die Mensuralnoten darzustellen. Wohl ist eine Gliederung im Grossen und Ganzen auch hier unverkennbar: *Modus*, *Tempus* und *Prolatio*, die drei Grundmaasse der Bewegung regelten den ganzen Aufbau, aber nur in allgemeinen und weiten Umrissen, ohne eine Spur jener rhythmischen Gliederung der späteren Jahrhunderte zu zeigen, welche organisch aus dem Metrum sich entwickelt, in dem eine metrische Einheit als rhythmisches Motiv dialektisch verarbeitet wird. Die Mensuralisten gingen einer solchen Entwickelung principiell aus dem Wege: »die Metrik gehöre den Poeten und die Musik stehe, da sie mit der Poesie durchaus nicht ein und dasselbe sei, unter anderen Gesetzen«, und sie vermieden meist geflissentlich jede hierauf sich stützende Gliederung. Hieraus entsprang denn auch die grosse Umständlichkeit und Unsicherheit in der rhythmischen Aufzeichnung der bunter ausgestatteten Tonstücke.

Diese wuchs natürlich, als die Noten von geringerem Werth mehr in Gebrauch kamen. So lange die Mensuralisten an der ursprünglichen Notation

festhielten, mussten immer neue Mittel ersonnen werden, den verschiedenen Werth derselben Notengattungen anzugeben. Der Kreis, der das *perfecte Tempus* bezeichnete, wurde ebenso durchstrichen, wie der Halbkreis, dem Zeichen für das *imperfecte Tempus*, beide wurden mit Zahlen und Bruchzahlen versehen, um die Abweichungen vom *integer valorum notarum* anzuzeigen. Für die Praxis hatte diese Weise der Aufzeichnung den einen Vortheil, dass es möglich war, die complicirtesten canonischen Formen auf wenigen, oft sogar auf einer einzigen Zeile zu notiren. Für die Ausführung aber erwuchsen daraus allmälig unglaubliche Schwierigkeiten, die in jener Zeit allerdings nicht so gross sein konnten, als sie uns heute erscheinen, weil sie eben aus der ganzen, Jahrhunderte lang geübten Praxis ganz consequent entwickelt ist. Weniger dies, als vielmehr das Bedürfniss einer mehr organisch erfolgenden rhythmischen Gliederung, wie sie sich bei der Pflege des Liedes und des Tanzes im 15. und 16. Jahrhundert herausstellten, machte daher der alten Mensuralnotenschrift ein Ende und liess die neue hervortreiben, welche vom »Takt« ausging, den die alte Praxis kannte, den sie aber harmonisch viel mehr berücksichtigte, als rhythmisch, der erst in der neuen seine volle gestaltende Macht entfalten konnte. Jetzt kam denn auch die Praxis zu jener einfachen, übersichtlichen Weise der Aufzeichnung, die auch das rhythmisch complicirteste Kunstwerk nach denselben Principien darzustellen gestattet.

Namentlich durch die im 16. Jahrhundert ernstlicher angestrebte selbständigere Ausbildung der Instrumentalmusik wurde der Tonreichthum ausserordentlich vermehrt, den sie in erhöhterer Spielfülle entwickelte; dadurch namentlich wurde die weitere Theilung des Notenwerths in Achtel, Sechzehntel u. s. w. veranlasst. Neue Zeitwerthe wurden weiterhin durch Bindungen und in den punktirten Noten gewonnen. Die Musik gelangte dadurch nicht zu neuen Metren, aber zu einer ausserordentlich reichen und mannichfaltigen Darstellung der von der Poesie überkommenen.

Der Versuch, die Metra der Verse musikalisch rhythmisch darzustellen, führte zunächst auf die Takteintheilung, die nichts anderes ist, als die Nachbildung der Versfüsse und ihrer regelmässigen Wiederkehr im Metrum. Die zweisilbigen Versfüsse, mit Ausnahme des *Spondeus*, der aus zwei gleich langen Silben besteht, wurden musikalisch dreitheilig, da die lange Silbe den Zeitwerth der kurzen zweimal in sich fasst; und die dreitheiligen wurden zwei- (resp. vier-)theilig nachgebildet (s. Metrum). Daneben aber wurde auch die Accentuation in der Musik eingeführt und unter der Herrschaft dieser beiden Sprachelemente: der Quantitätsmessung und der Accentuation entwickelte sich nun die musikalische Rhythmik zu grosser Selbständigkeit und abweichend von der Sprachrhythmik. Sie wird zunächst mechanisch wirkend im Metrum, hier Taktart genannt. Die regelmässige Wiederkehr von accentuirten und accentlosen Gliedern bildet die unterste Stufe dieser Gestaltung, die rhythmische Takteinheit. Diese ist entweder zwei- oder dreitheilig, jene mit Hebung und Senkung:

und diese mit Hebung und zwei Senkungen:

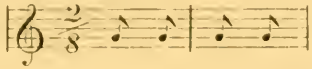
Aus der Verbindung zweier solcher Takteinheiten entsteht eine neue zusammengesetzte Takteinheit; wenn wir zwei zweitheilige verbinden, eine viertheilige (der Viervierteltakt):

wenn wir zwei dreitheilige verbinden, eine sechstheilige (der Sechsvierteltakt):

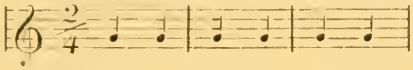
Durch weitere Zusammenziehungen entstehen dann der $^{9}/_{4}$-, der $^{12}/_{4}$-, oder wenn wir kleinere Zeitwerthe annehmen, aus dem $^{3}/_{8}$- der $^{6}/_{8}$-Takt, der $^{9}/_{8}$-, $^{12}/_{8}$-Takt u. s. w.

Dass ausser den einfachen Taktordnungen der zwei- und dreitheiligen noch andere möglich sind, ist klar. So ist der fünftheilige Takt ebenso angewandt worden, wie der siebentheilige. Allein es sind dies immer Ausnahmen, die für bestimmte Fälle ihre Berechtigung haben, hier aber nicht weiter in Betracht kommen können.

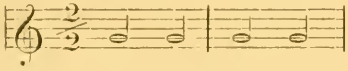
Indem jedes Glied der metrischen Einheit den bestimmten Werth eines Achtels, Viertels, einer Halben oder Ganzen erhält, entstehen die verschiedenen Taktarten, die in der Vorzeichnung durch Bruchzahlen oder durch ein bestimmtes Zeichen angegeben werden. Erhält jedes Glied des zweitheiligen Metrums den Werth eines Achtels, so entsteht der

Zweiachteltakt 

der Zweivierteltakt, wenn jedes Taktglied den Werth eines Viertels erhält:



Der Zwei-Zweiteltakt, oder auch Zwei-Halbe- oder kleine Allabrevetakt entsteht, wenn jedes Glied den Werth einer Halben:



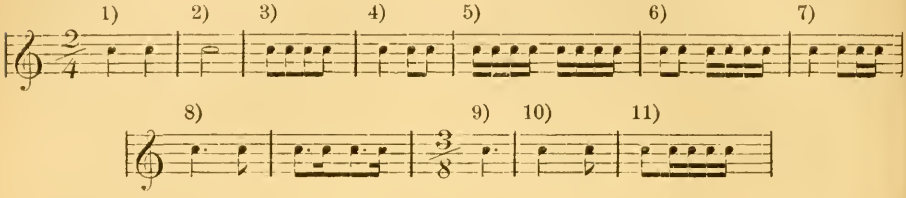
und der grosse Allabrevetakt, wenn jedes metrische Glied den Werth der Ganzen erhält:

Der kleine Allabrevetakt ist wohl zu unterscheiden vom Viervierteltakt, der eine zusammengesetzte Taktart ist und mit C bezeichnet wird. Ganz in derselben Weise wird das dreigliedrige Metrum zum Dreiachtel-, Dreiviertel-, Dreihalben-Takt und werden die zusammengesetzten zum Sechsviertel-, Sechsachtel-, Sechshalben-Takt u. s. w.

Es ist leicht einzusehen, dass durch diese Mannichfaltigkeit der Darstellung des Metrums nicht nur in verschiedenen Zeitwerthen, sondern auch in den verschiedenen Zusammensetzungen eine Fülle von Mitteln erwachsen, die, durch die stetige Wiederholung der Taktart einheitlich fortwährend anklingende Grundstimmung zu charakterisiren. Die dreitheiligen Taktarten wirken, bei gleichem Tempo, denn das ist hierbei sehr stark zu berücksichtigen, im Allgemeinen aufregender, als die zweitheiligen. Bei dem gleichmässigern Wechsel von Hebung und Senkung wirkt der Zweivierteltakt entschieden ruhiger, als der Dreivierteltakt, bei dem zwischen den Hebungen sich immer zwei Senkungen einschieben; mitten inne zwischen beiden steht der Sechsachteltakt; er wirkt ruhiger wie der Dreiviertel-, aber doch anregender wie der Zweivierteltakt, da bei ihm die beiden Hälften in drei Achtel zerlegt sind. Die zunehmende Breite der Takte im $^{9}/_{8}$- oder $^{12}/_{8}$-Takt erhöht natürlich den Eindruck der ursprünglichen Taktart und macht ihn entschieden gewichtiger.

Dass hierbei viel auf das absolute Zeitmaass ankommt, welches für die betreffenden Notengattungen gewählt wird, ist schon erwähnt und bedarf keiner weiteren Begründung. Bei doppelt beschleunigter Bewegung wirken natürlich Ganze wie vorher Halbe, diese wie Viertel u. s. w. Das führt uns auf die

weitere Eigenthümlichkeit des Rhythmus bei der Musik, nach der das einzelne metrische Glied ebenso wie das Metrum selber eine grosse Mannichfaltigkeit der Darstellung zulässt. Mit unsern musikalischen Mitteln können wir nicht nur jedes einzelne Versmaass in allen Notengattungen darstellen, sondern einem jeden gewählten Metrum eine mannichfaltige von Takt zu Takt wechselnde Gestalt geben. Wir vermögen jede Takteinheit in kleinere Theile zu zerlegen, oder in grössere zusammenzufassen, den Zweivierteltakt in eine halbe Note (2) oder in Achtel (3), Viertel und Achtel (4), Sechszehntel (5), Achtel und Sechzehntel (6), Viertel, Achtel und Sechzehntel (7), in punktirte Noten (8) darstellen, oder den Dreiachteltakt in einer punktirten Viertelnote (9), in Viertel und Achtel (10), Achtel und Sechzehntel (11) u. s. w.:



Die Verschiedenheit der Darstellung des musikalischen Metrums durch rhythmische Rückungen ist schon unter Artikel Metrum gezeigt worden. Es ist klar, dass diese mannichfachen rhythmischen Gestaltungen weniger für die Form als für den Ausdruck Bedeutung gewinnen; sie beleben und beseelen den ursprünglichen Grundriss, der sich, wie wir jetzt zeigen wollen, aus jenen einfachsten Rhythmen aufbaut.

Hierbei kommt das logische Princip des Rhythmus ausschliesslich in Betracht, das eben formgestaltend wirkt. Es erzeugt zunächst Formen, die noch keinem direkten Kunstzweck, noch keiner Intention dienen: Tanz und Marsch. Nach seinem logischen Princip hebt der Rhythmus aus der Reihe der Accente einen einzelnen hervor und giebt in ihm allen übrigen eine Spitze, um welche diese sich dann steigernd oder abschwächend bewegen. Er bestimmt ihre Rangordnung im Verhältniss ihrer logischen Bedeutung und schafft dadurch grössere Einheiten, die sich als Motiv, Satz, Periode darstellen und zugleich auch als Gefühlseinheit gelten müssen. Die Darstellung ganzer Lebensperioden erfolgt natürlich in derselben Weise nach grösseren Dimensionen. Der logische Werth der einzelnen Glieder bestimmt ihre Bedeutsamkeit in der gesammten Formation. Im Marsch wie im Tanz musste dies logische Princip zuerst Geltung gewinnen. Hier regelt der Rhythmus den Marsch- und Tanzschritt, und wie in beiden eine Anzahl von Schritten einheitlich verbunden sind, so auch die Tanz- und Marschrhythmen.

Der Marsch setzt sich aus der Wiederholung von zwei Schritten zusammen, der ursprüngliche Rhythmus ist also ganz einfach:

und wir finden ihn in dieser Einfachheit noch in den Märschen für Trommel angewendet. Die längere Wiederholung eines so einfachen Rhythmus ermüdet, und um dies zu verhindern, zieht man zunächst zwei Takte zusammen, nicht eigentlich in einen Viervierteltakt, sondern zu einem zweitaktigen rhythmischen Motive:

durch dessen einfache Wiederholung wie oben eine viertaktige Gruppe entsteht. Diese als Vordersatz betrachtet verlangt einen ähnlich construirten Nachsatz:

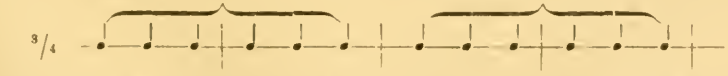
und damit ist die einfachste Marschform gewonnen. Die Gruppirung erfolgt durch die Abstufung der Accente und um diese dann zu erleichtern und zugleich fühlbarer zu machen, ordnet sich ihr auch die rhythmische Darstellung der einzelnen Glieder unter, indem sie die, im logischen Rhythmus verbundenen auch als äusserlich zusammengehörig in der rhythmischen Einzelgestaltung zeigt. Sie erreicht dies, indem sie die einzelnen Glieder gleichmässig gestaltet, also durch rhythmische Sequenz:

oder indem sie dem einen Gliede in dem andern seinen Gegensatz gegenüberstellt, so dass beide sich ergänzen wie Hebung und Senkung, Aufschlag und Niederschlag:

Auf die weitere Gestaltung haben dann die andern Mächte musikalischer Darstellung: Harmonie und Melodie entscheidenden Einfluss. Beide führen nicht nur den hier gegebenen rhythmischen Grundriss des Marsches in lebendiger Mannichfaltigkeit aus, sondern sie geben diesem selber grösseres Gewicht. Die Harmonik namentlich hilft die einzelnen Glieder derselben entschieden herausbilden, sie und die Melodie machen es dann möglich, dass dieser ganze Organismus bedeutend erweitert wird, indem der Marsch den Zweivierteltakt mit dem Vierviertelteltakt vertauscht und dadurch an räumlicher Ausdehnung gewinnt, so dass dem ersten ein zweiter, dritter, auch vierter Theil folgen kann. Marsch- und Tanzbewegung sind im Grunde unbegrenzt und so lange fortzusetzen, wie die ausführenden Glieder es eben gestatten. Jene rhythmische Marschformel wird dabei so lange wiederholt werden müssen. Das würde aber gleichfalls ermüden, wenn nicht Harmonie und Melodie die Mittel an die Hand gäben, dies einfache rhythmische Gerüst immer neu auszustatten. So wird beim Marsch jenem ersten Theil ein zweiter, auch dritter und vierter, rhythmisch ganz gleich gebildeter Theil entgegengesetzt, aber jeder erhält eine andere harmonische und melodische Ausstattung; dem eigentlichen Marsch tritt wohl auch als Gegensatz ein Trio gegenüber, das mehr dem Ausdruck der Empfindung als wie dem Marsch, der Regelung der Bewegung dient. Damit tritt der Marsch in die Reihe der selbständigen Instrumentalformen und zwar als Kunstform.

In ähnlicher Weise gestaltet sich der Tanz.

Der Walzer setzt sich aus zweimal drei Tanzschritten, die auf einer Umdrehung erfolgen, zusammen; der Walzerrhythmus besteht demgemäss aus zwei Dreivierteltakten:



und in derselben Weise wie beim Marsche werden dann durch Zusammenfassung der gewonnenen Einheiten grössere gebildet; an die ersten beiden Takte schliessen sich zwei ebenso gebildete an, welche dann mit dem ersten verbunden einen viertaktigen Vordersatz bilden, dem ein ebenso construirter Nachsatz folgt; beide ergeben den ersten Theil, dem dann in derselben Weise wie beim Marsch ein zweiter, dritter oder vierter Theil folgt und dem auch ein Trio beigegeben wird. Ganz ähnlich erfolgt die Construktion der übrigen Tänze.

Auch die rhythmische Construktion der Liedform erfolgt nach dem gleichen Princip. Hier ist das rhythmische Versgebäude im Sprachrhythmus

gegeben, das der musikalische Rhythmus nachzubilden hat. Es ist das Metrum nach Anleitung des Sprachrhythmus strenger festzuhalten. Der musikalische Rhythmus muss die Verständlichkeit des Worts mit berücksichtigen und ist daher gezwungen, sich an den Sprachrhythmus anzulehnen, diesen möglichst treu in seiner eignen Weise darzustellen suchen. Das rhythmische Versgebäude erlangt seine innere Geschlossenheit erst im Reim; dieser verbindet die einzelnen Strophen unter einander erst zu einem wohlgegliederten Ganzen, in welchem die Grundstimmung bereits künstlerische Form gewonnen hat. Dies nachzubilden ist namentlich Hauptaufgabe für die Musik, und der Rhythmus gelangt dadurch wieder zu jener gegliederten Anordnung und Gruppirung, die der Marsch und Tanz schon zeigen. Während aber bei diesen Formen die Ausdehnung des ganzen Gebäudes mehr willkürlich ist, wird sie beim Liede durch das strophische Versgebäude bestimmt. Jede Liedzeile wird selbstverständlich eine rhythmische Periode der musikalischen Behandlung bilden und die einzelnen Zeilen werden dann wiederum nach Anleitung des Reims zu einem grösseren Ganzen zusammengefasst. Ist Vers um Vers gereimt, so werden sie in der Regel auch als rhythmische Sequenzen behandelt und die Verse stehen wie Vorder- und Nachsatz auch rhythmisch einander gegenüber. Bei überschlagendem Reim, wenn die reimenden Verse durch nicht reimende getrennt sind, steht der gereimte dem reimlosen als Satz und Gegensatz gegenüber, und die gereimten bilden Sequenzen, so dass in der Regel die erste Reimzeile und die reimlose den Vorder-, die zweite reimende mit der reimlosen den Nachsatz bilden. So stellt sich in der Regel die vierzeilige in zwei Paare gereimte Strophe auch in rhythmisch wohlgeformten Theilen dar. In der fünfzeiligen Strophe ist die fünfte Strophe entweder nicht gereimt, und dann bildet sie in der Regel auch einen neuen rhythmischen Theil — oder sie ist mit einem der beiden Reimpaare verbunden und das Gefüge ist demnach rhythmisch zweitheilig angelegt. Hierbei kommen auch jene Ausnahmen in Betracht, welche von der ursprünglichen rhythmischen Construktion abweichen.

Zunächst ist allerdings Symmetrie eine der Hauptbedingungen für das Kunstwerk und beim Marsch und Tanz ist sie auch durch die Nothwendigkeit geboten; der Walzer hört auf Walzer zu sein, wenn der zweitaktige Rhythmus in einen dreitaktigen zeitweise erweitert oder in einen eintaktigen verengt wird. Beim Liede tritt dagegen der Fall ein, dass dem Sinn des Textes entsprechend das ursprüngliche Sprachmetrum zeitweise erweitert oder verengt wird. Um bei einem einzelnen bedeutenden Wort etwas länger verweilen zu können, wird das ursprünglich ihm zukommende Zeitmaass verdoppelt, auch wenn dadurch eine ungleiche Construktion der einzelnen Glieder herbeigeführt wird. Diese Freiheit der rhythmischen Construktion ist dann auch auf die Instrumentalformen übergegangen. Für diese ist der Rhythmus nicht minder hochwichtig, wie für die Vocalmusik, weil jene über einen ungleich grösseren Tonreichthum verfügt, den sie zugleich in viel reicherer Spielfülle darlegt. Hier nun Ordnung, Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit zu schaffen, ist noch nothwendiger, wie beim Vocalen, aber die ganze Construktion erfolgt auch unter nicht weniger Freiheit. Namentlich bei den breiten Instrumentalformen, in denen mehr im Grossen und Ganzen anzuordnen, als im Kleinen zu gliedern ist, waltet der Rhythmus mit grosser Freiheit, wie in den Artikeln Rondeau, Sonate, Scherzo, Sinfonie u. s. w. noch weiter nachgewiesen wird.

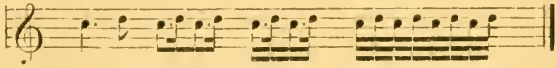
So erscheint der Rhythmus als die dritte Macht, die mit Melodie und Harmonie das musikalische Kunstwerk erstehen lässt, und zwar ist sie diejenige, welche zuerst das an sich rohe Klangmaterial in die höhere Sphäre erhebt und zum Träger der Idee macht, weil sie ursprünglich nicht in diesem Material befangen ist, wie Harmonie und Melodie. Diese werden auch noch durch andere Mächte aus ihrer mehr materiellen Existenz erhoben, aber durch keine mit grösserer und unmittelbarerer Gewalt, als durch den Rhythmus.

Rhyzelius, And. O., geboren in einem Dorfe Schwedens 1677, wurde Professor der Theologie an der Universität Abo, später Almosenier Carl XII. und endlich Bischof von Lindkreknig, in welcher Stadt er 1756 starb. Er schrieb eine Dissertation in schwedischer Sprache: »*Cristelig Orgelwerks Inwigning*« (Upsala, 1733, in 4°).

Rinrio Sforza, Le duc Giovanni, geboren zu Neapel am 21. Mai 1769. Für den Marinedienst bestimmt, absolvirte er die dazu nöthigen mathematischen Studien und war auch bereits Schiffskapitän, als er nach dem Tode seines ältesten Bruders diese Carrière verliess und ganz der Musik lebte, welche Kunst er stets mit Passion geliebt hatte. Mit Gemächlichkeit konnte er in seiner Stellung seiner Neigung leben. Er starb am 4. Decbr. 1836. Einige seiner unten angeführten Compositionen schickte er der Akademie zu Bologna ein und wurde darauf zu deren Mitglied ernannt. 1) »Messe für vierstimmigen Chor und Orchester«; 2) »*Dixit* für Bass, Chor und Orgel«; 3) »*Salve regina* für dreistimmigen Chor und Orchester«; 4) »*Tantum ergo* für eine Bassstimme und Orchester; 5) »*Stabat mater* für drei Stimmen, Chor und Orgel«; 6) »*Magnificat* für vierstimmigen Chor allein«; 7) »*Piramo e Tisbe opera sérieux*«; 8) »*Saffo, idem*«; 9) »*Armide*, theatralische Scene«.

Ribattuta = Zurückschlag, eine Spielmanier, eine Art Triller, dem sie auch in der Regel voraufgeht. Sie besteht aus der, nach und nach schneller rhythmisirten Wiederholung der punktirten Hauptnote und der drüber liegenden Wechselnote:

Triller.



Aus der heutigen Praxis ist diese Manier meist ganz verschwunden.

Ribeca, das *Rebec* (s. d.).

Ribera, Bernardin, spanischer Musiker des 16. Jahrhunderts, von welchem in der Kathedrale von Toledo werthvolle Compositionen aufbewahrt sind. Man nimmt deshalb an, er sei an dieser Kirche Kapellmeister gewesen. Ein schönes Magnificat und zwei Motetten sind nach den Manuscripten zu Toledo von Eslava (s. d.) in seiner »*Lira saero-hispana*« veröffentlicht.

Ribock, J. J. H., Dr. der Medicin in einer kleinen Stadt im Lüneburgischen, starb daselbst 1784. Er war ein grosser Musikliebhaber und wendete sein Hauptinteresse der Flöte zu, als Schüler von Tromlitz in Dresden. Er erfand unter anderem zwei Klappen, die besser waren, als die vorhergehenden. Die Ergebnisse seiner Erfahrungen fasste er in zwei Schriften zusammen: 1) »Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben« (Stendal, 1782, in 4°. 62 S., 7 Platten); 2) »Ueber Musik, an Flötenliebhaber in Sonderheit« (Kramer's »Magazin der Musik«, Jahrg. 1, S. 686—736).

Ribovius, Laurentius, Cantor und Schullehrer in Löbenicht bei Königsberg, war in Greifswald Anfang des 17. Jahrhunderts geboren. Er hat eine Anweisung zum Gesange herausgegeben unter dem Titel: »*Enchiridion musicum*, oder kurzer Begriff der Singkunst« (Königsberg, 1638, in 8°, 11½ Blatt; zweite vermehrte Auflage, Königsberg, 16 Blätter).

Riccardi, Françoise, bekannt unter dem Namen Mdm. Paër, ausgezeichnete Sängerin, geboren zu Parma 1778. Sie debütirte, 16 Jahr alt, in Brescia. 1795 erschien sie als Primadonna zuerst in Mailand. Nach ihrer Verheirathung mit dem Componisten Paër folgte sie demselben nach Wien, Dresden, Paris und sang 1807 und 1808 an den Hoftheatern dieser Städte. Sie trennte sich später von ihrem Gatten und kehrte nach Italien zurück.

Riccati, Graf von Giordano, geschickter Geometer und Liebhaber der Tonkunst, wurde zu Castel-Franco bei Treviso am 28. Febr. 1709 geboren. Er studirte Mathematik und beschäftigte sich ebenso früh mit dem Studium

der Künste. Er starb am 20. Juli 1790 zu Treviso. Veröffentlicht hat er die folgenden Schriften: 1) »*Saggio sopra le leggi del contrappunto*« (Castel-Franco, 1762, in 8°, 155 S.); 2) »*Delle corde ovvero fibre elastiche*« (Bologna, 1777, in 4°, 246 S.); 3) »*Soluzione della difficcoltà proposta dal dottissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera: Delle corde ovvero fibre elastiche, etc.*«; 4) »*Lettera al chiarissimo Sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l'arteficio di cui si serve la natura per far si, che incitata una corda al suono, s'adatti in brevissimo tempo ad una curva bilunciata ed isacrona*« (*Nuovo Giorn. de letterati d'Italia*, Modena, 1778, t. 13, S. 62—79); 5) »*Lettera al Sig. Arciprete Nicolai, in cui nuovamente si defendi della nota di petizione di principio la formola colla quale il cav. Newton determina la velocità della propagazione del suono per l'aria*« (ibid., ann. 1777, t. 12, p. 320—331); 6) »*Lettera II, in cui si determina l'equazione generalissima delle curve bilanciate ed isocrone*« (ibid., t. 4, S. 269); 7) »*Delle vibrazioni sonore dei cilindri*« (Verona, 1782; im ersten Bande der »*Memorie di matemat. e fisica della società italiana*«); 8) »*Dissertatione fisico-mat. delle vibrazioni del tamburro*« (*Saggi sicentifici e letterati dell Academia di Padova*, t. 1, 1786, in 4°, S. 419—446); 9) »*Lettre due all' ornatissimo Padre. D. Giovenale Sacchi, etc.*« (*Nuovo Giorn. de let. d'Italia*, 1789, Th. 45, S. 170). Diese Briefe enthalten einen theoretischen und praktischen Abriss der Musikgeschichte Italiens. 10) »*Del suono falso. Diss. acustico-matem.*« (*Prodromo dell' Enciclopedia italiana*, Sienna, 1779, in 4°, S. 96); 11) »*Riflessioni sopra il libro primo della scienza teorica e pratica della musica del P. Valotti*« (*Nuovo Giorn. de letterati d'Italia*, Band 23, S. 45—115); 12) »*Esame del sistema musicale di M. Rameau*« (ibid., Bd. 21, S. 47—97); 13) »*Esame del sistema musico del Sig. Tartini*« (ibid., Bd. 22, S. 169—272).

Ricercata, *Ricerara*, nannte man früher einen kunstvoll polyphon entwickelten Satz, in welchem alle Künste des doppelten und einfachen Contrapunkts angewendet werden, einen mannichfaltigen Muster- und Meistercanon, in dem das Thema in der geraden und in der Gegenbewegung, in der Engführung, in der Vergrösserung und Verkleinerung, in der Umkehrung und mit allen sonst noch möglichen Veränderungen und Versetzungen durchgeführt wird. Daneben bezeichnete man damit aber auch jene freie Orgelfantasie, die im 16. Jahrhundert bereits gepflegt wurde. Eine, wahrscheinlich 1549, unter dem Titel: »*Fantasie, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano e de altri autori etc.*« erschienene Sammlung enthält Tonstücke unter dieser dreifachen Bezeichnung, die aber nur wenig unterschieden sind, so dass es schwer ist, die Namen zu rechtfertigen oder zu erklären. Den *Contrapunti* liegt meist ein *Cantus firmus* zu Grunde; die *Ricercari* sind freier behandelte Nachahmungsformen und deshalb strenger gehalten, als die Fantasie, mit der die *Ricercare* die Mannichfaltigkeit der Thematik gemein hatte, die sie nur strenger verarbeitete, als die Fantasie.

Ricci, Augustin, Kapellmeister zu Padua in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von seinen Kirchencompositionen sind folgende bekannt: 1) »*Ecce sacerdos magnus*«, zweichörig; 2) »*Kyrie*«, vierstimmig; 3) »*Beatus vir*«, vierstimmig; 4) »*Ave Maris stella*«, vierstimmig; 5) »*Si quaeris miracula*«, achtstimmig; 6) »*Vene Creator spiritus*«, vierstimmig. Die Manuscripte befinden sich in der Bibliothek des Abbé Santini zu Rom.

Ricci, David, oder Rizzio, ausgezeichneter Lautenspieler, war in Turin gegen 1540 als der Sohn eines Musikers geboren. 1564 begleitete er den Gesandten von Sardinien an den Hof der Königin Maria von Schottland. Nachdem ihn in Edinburg sein Herr verabschiedet hatte, da er ihn nicht unterzubringen wusste, schloss er sich den französischen Musikern, welche die Kammermusik der Königin ausmachten, an. Er wusste sich das Zutrauen und die Gunst derselben nach und nach zu gewinnen, so dass sie ihn als Sekretär in ihre Dienste nahm, an ihre Tafel zog und mit Geschenken überhäufte. Da er sich sehr hochmüthig als Günstling zeigte, lud er den Hass des schottischen

Adels auf sich, dass dieser die Eifersucht des Königs zu erwecken wusste, und so wurde R. eines Tages (9. März 1566) von Verschworenen im Zimmer der Königin, an ihrer Seite durch einen Dolchstoss ermordet.

Ricci, Frederico, dramatischer Componist, geboren zu Neapel gegen 1809, machte seine musikalischen Studien am Conservatorium San Pietro a Majella daselbst. Er ertheilte, nachdem er seine Studien beendet, hauptsächlich Gesangunterricht; als aber sein Bruder (s. u.) in Rom als Componist Erfolge errang, versuchte er sich gleichfalls als solcher. Seine erste selbständige Arbeit, die Oper »*Monsieur Deschalumeaux*« wurde zuerst in Venedig (1835), darauf in Florenz, Triest, Genua und Turin mit Beifall aufgeführt. In grösseren oder kleineren Zwischenräumen erschienen auf der Scene noch fünf Opern, von welchen drei gar keinen Erfolg hatten, dagegen die beiden anderen: »*Corrado d'Altamara*«, eine der besten Arbeiten des Componisten, und »*La Prigione d'Edimbourg*«, zuerst in Triest (1838) aufgeführt, viel Glück machten. Die letztere wurde auf allen Theatern Italiens gegeben.

Ricci, Luigi, Bruder des Vorigen, ist wie dieser in Neapel geboren (1808) und machte ebenfalls auf dem Conservatorium S. Pietro a Majella daselbst seine Studien. In der Composition war er ein Schüler Zingarelli's. Auf dieser Schule wurde 1828 seine erste Oper »*L'Impresario in angustie*« aufgeführt. In demselben Jahre schrieb er für Rom »*L'Orfanello di Ginevra*«, musikalisches Drama, welches einen brillanten Erfolg hatte. Hierauf vereinigten sich die beiden Brüder (s. o.) zur Composition der folgenden Opern: 1) »*Il Sonnambulo*«, 1829; 2) »*L'Eroina del Messico, ossia il Fernando Cortez*«, 1830; 3) »*Il Colombo*«. Alle drei hatten wenig, die letzte eigentlich keinen Erfolg, worauf sich die Brüder in ihren Arbeiten trennten. Luigi schrieb nun »*Annibale*«, 1831, und »*Chiara di Rosenberg*«, diese letztere Oper und die 1833 zuerst in Parma aufgeführte »*Il nuovo Figaro*« (auch unter dem Titel »*La Nozze di Figaro*«) errangen einen durchschlagenden Erfolg und wurden nicht allein in allen Städten Italiens, sondern in Berlin, Wien, die erstere auch in Weimar, Constantinopel, New-York, Brasilien gegeben. Nach mehreren verunglückten Werken schrieb er »*Un Avventura di Scaramuccia*«, ein reizendes Operchen, sein bestes Werk, welches nebst der darauffolgenden »*Evano due, or son tre*« in Turin 1834 zuerst aufgeführt, überall gegeben wurden. Dieser schliesst sich in Bezug auf Erfolg noch an: »*Chi dura vince*«, *Opera bouffe*, geschrieben 1837 und auf allen Theatern Italiens gegeben. Alle übrigen, bis zu dieser aufgeführten Oper, hatten keinen Erfolg. R. wurde im Sommer dieses Jahres in Triest als Kapellmeister der Kathedrale und Musikdirektor des Theaters angestellt. Die Funktionen erfüllte er zwanzig Jahre lang, wohl Kirchenmusik aber keine Opern mehr schreibend. 1857 musste er wegen einer Geisteskrankheit, die ihn befallen, in eine Heilanstalt gebracht werden. Er starb in einer solchen in Prag nach 18 monatlicher Krankheit am 1. Jan. 1860.

Ricci, Michel Angelo, geboren zu Bergamo in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, componirte ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige Madrigale, die aufgenommen sind im »*Parnassus musicus, Ferdinandaeus Bergamen*« (Venedig, 1615, in 4°).

Ricci, Pasquale, geboren zu Como 1733, studirte die Musik unter Leitung von Vignati, Kapellmeister von Mailand. Er trat in einen Orden ein und nahm den Titel Abbé an. Nach mehreren grösseren Reisen kehrte er nach Como zurück. Unter seinen Compositionen befinden sich Quatuors und Trios. Er veröffentlichte auch in Paris eine Abhandlung über die Kunst des Clavierspiels: »*Méthode ou Recueil des connaissances élémentaires pour le piano-forté ou clavecin*« (Paris, Lachevardière, 1788, in 4°). Die Musik eines *Dies irae* von R. wird als ergreifend geschildert.

Riccio, Angelo Maria, Dr. der Theologie und Professor der griechischen Sprache, lebte zu Florenz gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er hat eine Sammlung philologischer Dissertationen herausgegeben unter dem Titel: »*Disser-*

tationes Homericae« (Florenz, 1741, 3 B., in 4°). Auf die Musik beziehen sich davon die folgenden: 1) »*De Achille cithara canente, veterique Graecorum musica*«, Th. II, S. 31; 2) »*An musica curantur morbi*«, Th. II, S. 51; 3) »*De musica virili et effeminata Graecorum nonnullisque alliis ad cognitionem musicae pertinenticus*«, Th. III, S. 41.

Riccio, Antonio Teodoro, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Brescia 1540, war zuerst Kapellmeister zu Ferrara und trat später in die Dienste des Kaisers in Wien. Diese Stellung verliess er, um nach Dresden zu gehen; hier wurde er Protestant und wandte sich dann 1579 nach Königsberg in Preussen, um als Kapellmeister in die Dienste des Markgrafen zu treten. Hier wird er wohl bis zu seinem Tode geblieben sein, trotz einiger anderer Nachrichten, denn Pisansky in seiner preussischen Literaturgeschichte sagt: »Dem Riccio sei 1583 zu Königsberg Johann Eccard im Kapellmeister-Amte so lange adjungirt worden, bis er 1599 daselbst gestorben sei.« Von seinen Compositionen können die folgenden angeführt werden: 1) »*Libro I de Madrigali a 5 voci*« (Venedig, 1567, Gardane, in 4°); 2) »*Libro II de Madrigali a 6, 7, 8, 12 voci*« (ibid., 1567, in 4°); 3) »*Il primo libro della canzoni alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei, novamente dati in luce da Teodoro Riccio Bresciano, italiano, maestro di capella del' illustriss. et eccellentiss. signor principe, il signor Georgio Frederico, marchese di Brandenburgo, duca di Prussia et Burggravio di Norimbergo*« (in Norimbergo, appresso Catharina Gerlachin et Heredi di Giovanni, Montano, 1577, in 4°); 4) »*Cantiones sacrae 5, 6, 8 vocum, tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissime*« (Nuremberg, 1576, in 4°); 5) »Ein Heft Messen« (Königsberg bei Osterberger, 1679); 6) »*Motettae quinque et plurim. vocum. Regiomonti Borussiae*« (Königsberg, Osterberger, 1580; die Motetten in diesem Hefte sind 6-, 8- und 12 stimmig); 7) »*Introitus qui in solemnitatibus majoribus et praecipuorum sanctorum festis in Ecclesia decantari solent*« (Venedig, 1589, in 4°).

Riccio, Giovanni Battista, italienischer Componist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bekannt sind von ihm: »*Divine laudi musical a 1, 2, 3 e 4 voci*«; »*Canzoni da sonare a 1, 2, 3 e 4 stromenti*«.

Ricchezza, Dominicus, neapolitalischer Componist des 18. Jahrhunderts. Er war Schüler des Conservatoriums von San Onofrio, und erhielt später an der Kirche l'Oratorio oder Filippini zu Neapel eine Stelle als Kirchenkapellmeister. Hier sind auch seine Compositionen, die er schrieb, aufbewahrt. 1) »*La Fede trionfante*«; 2) »*San Giusto*«; 3) »*Le gare degli elementi*«; 4) »*Nabucco*«; 5) »*Il trionfo della grazia*«; 6) »*Il sacrificio di Abele*«; 7) »*San Martino vescovo*«; 8) »*Il Sospetto di San Giuseppe*«; 9) »*La Rovina degli Angeli*«; 10) »*Verita de sogni di Giuseppe*«; 11) »*San Eustachio*«; 12) »*San Francesco Saverio*«; 13) »*San Giovanni Battista*«.

Riccius, August Ferdinand, geboren am 26. Febr. 1819 zu Bernstadt bei Herrnhut in der Lausitz, zeigte sich bereits als Knabe begabt für die Musik. Er erhielt von dem Cantor seines Geburtsorts Schönfeld bis zu seinem 14. Jahre Unterricht im Orgel-, Clavierspiel und einigen anderen Instrumenten. 1833 kam er, um das Gymnasium zu besuchen, nach Zittau, wo er auch Mitglied des Gesangvereins wurde, den er später leitete. Er erhielt hier Musikunterricht von Zimmermann. 1840 bezog er in Leipzig die Universität, um dem Wunsche seiner Eltern gemäss, Theologie zu studiren. Indessen seine grosse Neigung für die Musik bestimmte ihn schliesslich doch, die Theologie zu verlassen und sich ihr ganz zuzuwenden. Da er über wenig Mittel zu verfügen hatte, war seine Studienzeit eine ziemlich erschwerte, bis er 1849, nachdem einige seiner Compositionen günstig für ihn sprachen, die Direktion der bekannten Euterpe-Concerte in Leipzig erhielt. Bis 1855 behielt er diese Stellung, in welchem Jahre er der Nachfolger von Rietz als Direktor des Theaterorchesters wurde. 1864 verliess er auch diesen Platz und ging als

Kapellmeister nach Hamburg, wo er gegenwärtig als Musikreferent thätig ist. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Ouverture zur »Braut von Messina«, eine Cantate, Entre-Act's, ein- und mehrstimmige Lieder, Trios, Duos, Clavierstücke etc.

Riccius, Karl August, geboren am 26. Juli 1830 in Bernstadt im Königreich Sachsen, erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater, einem nicht ungeschickten Instrumentalisten. Er kam mit diesem frühzeitig nach Dresden und wurde dort von F. Wieck, Karl Krägen und Concertmeister Schubert im Clavier- und Violinspiel unterwiesen. In den Jahren 1844 bis 1846 besuchte er das Conservatorium für Musik zu Leipzig und wurde Schüler von Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Richter und David. 1847 trat er als Violinist in die Königl. Sächsische musikalische Kapelle ein, erhielt 1858 das Vorspiel bei der Schauspielmusik, den Possen, Ballets u. s. w., ward 1859 zum Correpetitor, 1863 zum Chordirektor und 1875 zum königl. Musikdirektor ernannt. R. nimmt in Dresden eine geachtete Stellung als Dirigent, Componist und Clavierspieler ein. Der Hoftheaterchor hat unter seiner Leitung eine hohe Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit erreicht. Eine komische Oper von ihm: »Es spukt«, wurde 1871 im Dresdener Hoftheater aufgeführt. Für dieselbe Bühne componirte er später die Musiken zu den Mährchen: »Sneewittchen«, »Däumling«, »Aschenbrödel«, »Gestiefelter Kater«, »Ella« u. s. w., sowie viele Balletmusiken. Seine Dithyrambe von Schiller für gemischten Chor und Soli wurde 1854 beim Schillerfeste in Loschwitz aufgeführt. Von seinen Compositionen, die alle den tüchtig gebildeten und fein fühlenden, ernst denkenden Musiker verrathen, sind ausser einigen Liedern und Clavierstücken keine im Druck erschienen.

Riccius, Heinrich, Bruder des Vorigen, geboren am 17. März 1831 in Bernstadt, durchlief ganz denselben Bildungsgang wie dieser. Er kam 1850 als Violinist in die Königl. Sächsische musikalische Kapelle zu Dresden, ging 1856 als Concertmeister nach Köln und 1857 nach England, wo er Musikunterricht ertheilte und concertirte. 1862 nach Paris übergesiedelt, starb er dort am 8. Decbr. 1863. R. war ein vortrefflicher Geiger, edelster und bester Geschmacksrichtung, dessen weiterer glänzenden Laufbahn nur der frühe Tod Schranken setzte.

Riccoboni, Luigi, italienischer Schauspieler, bekannt unter dem Theaternamen Lelio, geboren zu Modena 1677. Er hatte auf Befehl des Herzogs von Orleans, Regenten von Frankreich, eine italienische Oper zusammengestellt. die er nach Paris führte. 1729 zog er sich von der Bühne zurück und lebte einige Zeit in Parma, bis er später nach Paris zurückkehrte, wo er am 6. Decbr. 1753 starb. Er verfasste die folgenden Schriften: 1) »*Dell' arte rappresentativa, capitoli sei, in terza rima*« (London, 1728, in 8°); 2) »*De la réformation du théâtre*« (Paris, 1743, in 12° de 337 p.); 3) »*Histoire du théâtre italien etc.*« (Paris, 1728—1731, 2 vol. in 8°); 4) »*Réflexions historiques et critiques sur différents théâtres de l'Europe*« (Paris, 1738, in 8°). Hierin ist einiges die Oper betreffende enthalten.

Riccoboni, Antonio Francesco, Sohn des Vorigen, geboren zu Mantua 1707, starb zu Paris am 15. Mai 1772. Wie sein Vater war er Schauspieler bei einer italienischen Truppe unter dem Namen Lelio. Er componirte einiges für das Theater, welchem er angehörte. Gedruckt von ihm ist ein Schriftchen: »*L'Art du théâtre, a Madame ***, suivi d'une lettre au sujet de cet ouvrage*« (Paris, 1750, in 8°, 102 p.; zweite Auflage 1752, in 8°).

Richafort, Jean, auch Richefort, von den Italienern Ricciaforte geschrieben, ist ein belgischer Musiker des 15. Jahrhunderts und ein Schüler des Josquin des Pres, den Nachrichten des D. Verdier (»*Bibl. française*«, tome III, S. 83, edit. de Rigolet de Juvigny) und des Dichters Bousard zu Folge (*Mélange de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes à 5, 6, 7 et 8 parties*; Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1572, in 4°, in der Vorrede). Er wurde Kapellmeister der Kirche St. Gilles zu Briège (1543), als Nachfolger des Jean

Claus, und behielt diese Stellung bis zum Ende des Jahres 1547. Sein Nachfolger (1548) war Johann Bart, und man kann annehmen, 1547 sei sein Todesjahr gewesen. Gewiss ist, dass er 1556 nicht mehr zu den Lebenden zählte. Glarean (»*Dodecach*«, S. 288) nennt ihn lobend. Die beträchtlichste Sammlung seiner Werke befindet sich in einem Manuscript der königl. Bibliothek zu Brüssel. Auch enthält ein Manuscript in Folio der päpstlichen Kapelle in Rom (No. 38) mehrere Motetten. Ferner finden sich in den nachgenannten Sammlungen Werke von Richafort: 1) In dem II. Buche der Motetten »*La corona*« von Petrucci (1519) »*Miseremini mei*«, 4stimmig; 2) Im achten Buche mehrstimmiger Motetten von Pierre Ataingnant (Paris, 1534) »*Veni electa*«; 3) In »*Fioride Motetti tratti dalti Motetti del Fiore*« (Venedig, Gardane, 1539); 4) Bei den Magnificat von Morale's (Venedig, Jerome Scoto, 1543); 5) »*Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centum*« (Augsburg, Kriestein, 1540); 6) »*Cantiones septem, sex et quinque vocum*« (Sigismond Salblinger, 1545); 7) »*Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae*« (Nuremberg, Petreius, 1538); 8) »*Tomus secundus Psalmorum etc.*« (ibid., 1539); 9) »*Selectissimarum motetarum. partim, quinque etc.*« (Tom. prim. ibid., 1540); 10) In der Motettensammlung von Ataingnant (Paris, 1534—1541, im 1., 2., 4., 6. und 12. Buche); 11) In der Sammlung von Motetten und Gesängen von Jacques Moderne, Lyon, und in anderen Sammlungen. Nach Georg Schielen (Bibl. Enucl., S. 327) und Gesner (Pand. I, Th. 7, fol. 63) hat R. ein »*Compendium musicale*« hinterlassen, welches nicht gedruckt ist.

Richand, Balthazar, Musiker im Dienst der Infantin Isabella von Spanien, geboren zu Mons im Hennegau gegen Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Er liess ein Werk drucken, welches den Titel führt: »*Litaniae beatissimae Mariae Virginis Lauretanae* 5, 6, 7, 8, 9 *e* 12 *tum vocibus adjuncta est. Componebat Baltazar Richand, Hannonius Montensis, Smae. Isabellae, Hispaniarum infantis, in aulae ejus sacello in Belgio cornicen, cum basso continuo ad organum*« (Amsterdam, Erben des Pierre Phalèse, Buchdrucker, 1631, in 4°).

Richard, Ludwig, Baccalaureus, Professor der Musik und Organist am Magdalenen-Collegium in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er starb 1639 und hatte zum Nachfolger Arthur Philips. 1630 liess er zu Whitehall eine Maskerade seiner Composition aufführen, diese hiess »*Salmacida Spolia*«.

Richard, Martin, s. Rinckhard.

Richard, Paulin, Beamter der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, geboren zu Rodez (Aveyron) am 17. Juni 1798. Er bildete sich im Gesange, nicht mehr ganz jung, unter Direktion von Garcia aus, und wurde dadurch zu historischen und theoretischen Studien dieser Kunst veranlasst. Die Resultate waren indess nicht bedeutend, er lieferte einige Artikel in Zeitschriften »*Revue musicale*«, »*Gazette musicale de Paris*« und »*La France musicale*«.

Richer, André, geboren zu Paris 1714, wurde unter die Pagen der Musik des Königs aufgenommen und machte seine musikalischen Studien unter der Direktion von Lalande und von Bernier, zu dessen besten Schülern er gerechnet wurde. Seine Cantaten und Divertissements wurden 1750 zu Paris gestochen. Vier seiner Kinder wurden Musiker. Der älteste Sohn ein geschickter Violoncellist, der zweite Violinist, am Hofe zu Parma angestellt, die Tochter heiratete den berühmten Philidor. Der dritte Sohn

Richer, Louis Augustin, geboren zu Versailles am 26. Juli 1740, trat im Alter von acht Jahren in die Pagenschule, die er 1756 verliess. Durch seine schöne Stimme hatte er die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und von Ludwig XV. eine Pension zugewiesen erhalten. Er liess sich schon um diese Zeit mit Beifall im *Concert spirituel* hören und wurde später einer der gesuchtesten Gesanglehrer und nach dem Tode seines Vaters zum Gesangmeister der Prinzen und Prinzessinnen ernannt. Nach der Revolution, als er von dieser Seite alle Einkünfte verloren, wurde er Professor des Gesanges am Conservatorium. Er starb in Paris am 6. Juli 1819. Es sind von seiner Composition

zwei Bücher: »*Cantatilles*« und je ein Heft Romanzen und Chansons erschienen.

Richey, Michael, Dr. und Professor der griechischen Sprache an dem Gymnasium zu Hamburg, gründete die patriotische Gesellschaft, deren Sekretär er auch war. Er muss sich um die Kunst wohl verdient gemacht haben, denn Bach nahm sein Bildniss in seiner Künstlersammlung auf. Mattheson schrieb seine grosse Generalbasslehre der genannten Gesellschaft zu und erwähnt in seiner »Ehrenpforte« des, dieses Geschenk betreffenden netten und verbindlichen Briefes von Richey, welcher mit einem Schaupfennig begleitet war. Mattheson schrieb hierauf die folgenden Verse als Antwort:

Vous achetez trop cher, aimables patriotes
De medailles d'argent et d'or mes pauvres notes,
Qui ne meritent pas un medaillon de cuivre:
La lettre de Richey vaut mieux que tout mon livre.

Ein Brief musikalisch-kritischen Inhalts von R. befindet sich im 2. Bande der Mattheson'schen »*Critica musica*«, S. 165 u. f. Er starb im Mai 1701.

Richomme, Antoine Jacques, Notenstecher, zu Paris am 18. Septbr. 1754 geboren, war in seiner Kunst ein Schüler der geschickten Demois. Vendôme, übertraf sie aber bald, indem er alle Sorgfalt darauf verwendete, dem Grabstichel eine grössere Eleganz, als man bis dahin gewohnt war, zu verleihen. Von ihm sind gestochen: »*Encyclopédie méthodique*«, die vollständige Ausgabe der Haydn'schen und Mozart'schen Quartette, ferner »*Répertoire des clavecinistes*« von Nägeli in Zürich, und in Kupfer die Sammlung der Romanzen von J. J. Rousseau, betitelt: »*Consolations des miséres de ma vie*«.

Richomme, Jean Thomas, Sohn des Vorigen, ist zu Paris 1780 geboren. Schüler seines Vaters, wurde er ebenfalls ein geschickter Notenstecher. Er veröffentlichte eine kleine Schrift: »*Leçons sur la manière de graver la musique*« (Paris, Mahler & Comp., 1827, in 8°, 40 S., mit drei Platten).

Richsthal, Chr. Georg, Autor einer kleinen Schrift: »*Nouvelle Méthode pour notez la musique, et pour l'imprimer avec des caractères mobiles*« (Paris, Lenormand, 1810).

Richter, Amadeus Friedrich, Sohn eines Cantors zu Wurzen, geboren in dieser Stadt, machte seine musikalischen Studien unter der Leitung von Hiller und Müller an der Thomasschule zu Leipzig. 1812 wurde er Hoforganist in Gera. Von seinen Compositionen sind gedruckt: 1) Drei Sammlungen von Gesängen, »Thalia« (Leipzig, Hofmeister); 2) »Cäcilia«, zwölf Gesänge von Thiersch mit Clavierbegleitung, op. 4 (ibid.).

Richter, Carl Gottlieb, Organist, geboren zu Berlin 1728, hatte auf Wunsch seiner Eltern erst Medicin studirt, folgte aber später seiner Neigung und bildete sich in der Musik aus. Schaffrath, ein Musiker im Dienste der Prinzessin Amalie von Preussen, unterrichtete ihn. Er selbst war der Clavierlehrer Reichardt's, in dessen Jugend. R. ging nach Königsberg, wo er erst als Musiklehrer lebte und später eine Stelle als Domorganist erhielt; er starb daselbst 1809 in grosser Dürftigkeit in hohem Alter. Gedruckt von ihm sind: 1) Sechs Trios für zwei Flöten und Bass (Königsberg, 1771); 2) Zwei Concerte für Clavier (Riga, 1772); 3) Neun Concerte für Clavier (Königsberg, 1774, 1775, 1783). Drei Concerte von R. sind in Leipzig bei Hartknoch gedruckt.

Richter, Ernst Friedrich Eduard, Componist und Theoretiker, geboren am 24. Octbr. 1808 zu Gross-Schönau bei Zittau in der Lausitz. Sein Vater gehörte dem Lehrstande an und gab dem Sohne die erste musikalische Anleitung. Vom 10. Jahre an besuchte dieser das Gymnasium in Zittau, wo er auch Weiterförderung seiner musikalischen Anlagen fand. Er versuchte sich hier bereits in der Composition, leitete auch den Gymnasialsängerchor und veranstaltete bereits selbständige Aufführungen. 1831 ging er nach Leipzig, um daselbst an der Universität Vorlesungen zu hören und sich in der Theorie der Musik bei Weinlich noch weiter auszubilden. Das rege Musikleben, welches

durch die Gegenwart Mendelssohn's und Schumann's in Leipzig sich entwickelte, und die ernstlichen Studien des jungen Musikers liessen ihn auch bald genug Beweise seiner Befähigung geben. Bei Gründung des Leipziger Conservatoriums wurde er als Lehrer der Harmonie und Composition angestellt und bei der 25jährigen Jubiläumsfeier der Anstalt zum königl. Professor ernannt. Nach dem Tode des Musikdirektors Polenz leitete R. bis 1847 die Singakademie; erhielt 1851 die Anstellung als Organist an der Peterskirche, 1862 an der Neukirche und bald darauf an der Nicolaikirche. Nach dem Tode Moritz Hauptmann's erhielt er den ehrenvollen Ruf, dessen Stelle einzunehmen. Früher schon hatte er den sogenannten »Zittauer Gesangverein« gegründet, ein Studentenverband zur Pflege des Männergesangs, der später mit dem Paulinerverein vereinigt wurde. Neben diesen Funktionen hat R. sich gleichzeitig als theoretischer Schriftsteller und Componist thätig erwiesen. Als ersterer schrieb er »Lehrbuch der Harmonie« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860, 1 Bd., 8°) und »Lehrbuch der Fuge«, beides durchaus bewährte Bücher und seitdem in mehreren Auflagen erschienen. Von seinen Compositionen sind zu nennen: »Das Oratorium Christus der Erlöser« aufgeführt am 8. März 1849. Ferner: »Eine Messe für Männerstimmen«; »Dithyrambe«, zur Schillerfeier componirt; »Eine Cantate zur Schillerfeier«, unter Leitung des Componisten 1859 im Gewandhaus aufgeführt; Psalm 126, 130, 116 u. s. w.; viele Motetten, einstimmige und mehrstimmige Lieder; Trios, Präludien und Fantasien für die Orgel; Streichquartette, Sonaten für Clavier; Ouvertüre für grosses Orchester; Hymne zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst und vieles andere. Sämmtlich bei Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Heinrich Leopold, geboren am 15. Novbr. 1805 zu Thiergarten bei Ohlau, erhielt Musikunterricht vom dortigen Organisten Ernst; später kam er nach Breslau, wo er bei Hientsch, dem Organisten Berner und Siegert Stunden nahm. Da er sich sehr begabt zeigte und schnelle Fortschritte machte, erhielt er ein Stipendium zu seiner weiteren Ausbildung in Berlin. Er besuchte hier das Kirchenmusikinstitut, wurde Schüler von Bernhard Klein und C. F. Zelter und hörte die Vorlesungen auf der Universität. 1826 kehrte er nach Breslau zurück und wurde 1827 an Stelle des verstorbenen Berner Musiklehrer am Lehrerseminar daselbst. R. erweiterte den Unterrichtsplan seines Vorgängers bedeutend. Die Schüler erhielten Gesang, Piano, Orgel, Violin- und Compositionsunterricht. Die ausgezeichneten Erfolge seines Unterrichts waren bald bekannt und geschätzt, die Zahl seiner Schüler während seiner langjährigen Wirksamkeit sehr gross. Mosevius vertraute ihm die Leitung des Chors der Singakademie an, auch leitete er einige andere Gesangvereine. 1847 wurde das Seminar nach Steinau a/O. verlegt und R. verblieb auch hier in seiner Stellung, ununterbrochen segensreich wirkend. Eingedenk seiner hohen Verdienste als Lehrer, waren 1876 eine Zahl seiner Schüler zusammengetreten, um am bevorstehenden 50jährigen Jubiläum dem Greise eine Ehrenbezeugung zu veranstalten, als ihn wenige Monate zuvor der Tod aus seinem thätigen Leben abrief. Von seinen Compositionen seien erwähnt: 1) »Die Contrebande«, komische Oper, mit Erfolg in Breslau aufgeführt; 2) Eine Sinfonie für grosses Orchester; 3) Sechs Gesänge von Hoffmann von Fallersleben mit Piano, op. 1 (Breslau, Cranz); 4) Acht leichte Orgelstücke, op. 2 (ibid.); 5) Sechs Tischgesänge für vier und fünf Männerstimmen, op. 4 (ibid.); 6) Geistliche Gesänge für vier Männerstimmen, op. 5 (Breslau, Forster, 7) Choralvorspiele für Orgel (ibid.); 8) Geistliche Gesänge für Männerstimmen, op. 8 (Breslau, Cranz); 9) Lieder für vier Männerstimmen, op. 9, 13, 15, 41 (ibid.); 10) Mehrere Liedersammlungen für eine Stimme mit Piano (ibid.); 11) Psalm 80 für gemischten Chor und obl. Orgelbegleitung, op. 18 (ibid.); 12) *Domine salvum fac regem* für Männerstimmen und Orchester, op. 19; 13) Schlesische Volkslieder, op. 27 (Leipzig, Breitkopf & Härtel); 14) Messe für vier Stimmen und Orchester (idem); 15) Psalmen, Motetten und Cantaten

mit Orchester (idem). — Grosse Verdienste hat sich R. als Lehrer erworben. Eine ganze Reihe tüchtiger Cantoren und Organisten Schlesiens verdanken ihm ihre Ausbildung, und dass der Schulgesang hier in Blüthe kam, ist hauptsächlich sein Werk.

Richter, Franz Xavier, Componist und Musikschriftsteller, geboren zu Holischau in Mähren am 1. Decbr. 1709. Nachdem er seine musikalischen Studien beendet hatte, trat er in den Dienst des Pfalzgrafen von Rhein zu Mannheim. 1747 erhielt er unter vielen andern Bewerbern die Stelle des Kirchenkapellmeisters zu Strassburg, welche Funktion er 36 Jahre lang ohne Assistenz versah. Erst 1783, im Alter von 74 Jahren, erbat er sich eine solche und erhielt sie in Pleyel (s. d.). R. starb zu Strassburg, 80 Jahr alt, am 12. Septbr. 1789. Der thematische Catalogue von Breitkopf & Härtel führt von ihm an: 26 Sinfonien im Manuscript, ein Clavierconcert und sechs Violin-Quartette. In Paris und Amsterdam wurden gedruckt: Drei Trios für Clavier, Violine und Violoncello, und sechs Sinfonien für Orchester; ein Dixit für vier Stimmen in Partitur für vier Stimmen (Paris, Porro). Die grösste Zahl der Compositionen von R. blieben ungedruckt und befinden sich in der Kathedrale Saint Dié. Es sind: »*Missa hymnalis*«, 4 st. mit 8 Instr. »*Missa Caeciliana*«, 4 st. und Orch. »*Missa concert*«, 4 st. mit 6 Instr. »*Missa pastoralis*«, 4 st. mit Orch. 3 grosse Messen. »*Te deum*«, 4 st. »*Dixit et Magnificat*«, 4 st. mit grossem Orch. »*Domine salvum fac regem*«, 4 st. mit Orch. »*Lauda Sion Salvotorem*«, 4 st. mit Orch. »*Ecce sacerdos*«, Motette für Bass und 8 Instrumente. »*Deus, Deus ad te,*« Sopransolo mit vier Instr. »*Jesu Corona Virginum*«, Sopransolo mit 6 Instr. »*Quomodo cantabimus canticum*«, idem. »*O, doctor optime ecclesiae*«, für Tenor und 6 Instr. »*Est ut superba criminum*«, Duo für Sopran und Tenor mit 3 Instr. »*Coeli cives convolate*«, für Sopransolo mit 7 Instr. »*Adhaereat lingua mea*«, Duo für Sopran und Bass mit 6 Instr. »*Quam dilecta tabernacula*«, Sopransolo mit 5 Instrum. »*Lectio secunda Sabbati sancti*«, Sopransolo mit 4 Instr. — Die Compositionen haben zum Theil ein individuelles Gepräge, besonders in späteren Jahren aber war er etwas zu gefällig gegen sein Zeitalter, indem seine Kirchenstücke oftmals theatralisch und weltlich klingen. »Das muss ich thun,« schrieb er einem Freunde, »sonst gehen die Leute gar nicht mehr in die Kirche.« Während seines Aufenthalts in Mannheim verfasste er auch ein Lehrbuch: »Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musikalischen Tonkunst«. Das Original-Manuscript dieses Werkes befand sich in der Bibliothek von Fétis, eine Abschrift davon auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris. Eine Uebersetzung von C. Kalkbrenner, welche dieser als »*Traité d'harmonie et de composition, revu, corrigé, augmenté*« (Paris, 1804) herausgab, ist vielmehr als fehlerhafte und verstümmelte Uebertragung zu bezeichnen.

Richter, Georg Gottfried, Magister und Pfarrer zu Neustädtel bei Schneeberg im Anfang des 18. Jahrhunderts, hat ein Schriftchen in den Druck gegeben, welches mehreres zur Geschichte der Orgel Gehöriges enthält. »*Virum Dei Organum*, oder das lebendige Orgel-Werk Gottes, zeigete unter umständlicher Erzählung, wie Die Orgeln erfunden und in die Kirche gebauet worden, der Christlichen Gemeinde zu Neustädtlein bei Schneeberg Dn. XVI p. Tr. 24. Sept. 1719 bei Veranlaster Versetzung des neuen Orgelwerks II. Corinth. VI. 13 mit einfältigen Worten etc.« (Schneeberg, bei Chr. Heinr. Kanngiesser). Ohne die weitläufige 1720 unterschriebene Dedikation 47 Seiten 4°.

Richter, G. Friedrich, wahrscheinlich ein Pianist, denn in Traeg's Verzeichniss (Wien, 1799) sind folgende Clavierwerke seiner Compositionen (im Manuscript) angeführt: 1) Concert für zwei Claviere mit Orchester. 2) XII Concerte für Clavier mit Orchester. 3) Vier Sonaten für Clavier mit Violine. 4) Sonate für zwei Claviere. 5) Sonate, Fantasie und Fermate p. il Cembalo. 6) Allegretto und Variaz. p. il Cembalo. In einem der Westphal'schen Verzeichnisse unter dem Namen G. F. Richter finden sich III Sonates p. le Clav. av. V. obl., op. 7 (Paris, 1792) gestochen.

Richter, Gottfried, Orgelbauer aus Döbeln gegen Ende des 17. Jahrhunderts, hat 1670 zu Pomssen, unweit Leipzig, ein Werkchen von zwölf Stimmen erbaut.

Richter, Johann Christoph, geboren zu Dresden am 15. Juli 1700, wurde dort 1727 zum Hoforganisten beim evangelischen Hofgottesdienst und 1750 auch zum Direktor desselben ernannt. Er zog viele tüchtige Schüler, unter denen besonders Christian Gottlieb Dachselt, Organist an der Frauenkirche, zu erwähnen ist, und war zu seiner Zeit berühmt als guter Orgelspieler und Contrapunktist. Von ihm sind in Dresden zwei Opern vorhanden: Metastasio's »*Il Ré pastore*« in deutscher Uebersetzung und eine »*Opera dramatica*« zur Feier des Geburtstages der Kurfürstin Maria Antonia (1764). R. starb am 19. Febr. 1785 in Dresden.

Richter, Johann Christian Christoph, Vater des berühmten Schriftstellers Jean Paul Friedrich Richter (Jean Paul), ist zu Neustädt am 16. December 1727 geboren. Grosse Armuth machte seine Jugend peinvoll. Er besuchte die Schule in Wunsiedel und später das »Gymnasium poeticum« in Regensburg, bis er in Jena und Erlangen Theologie studirte. Immer war aber die Musik seine liebste Beschäftigung, und nachdem er eine Zeit lang simpler Musiker der Kapelle des Prinzen von Thurn und Taxis gewesen war, erhielt er 1760 eine Organistenstelle in Wunsiedel, später wurde er Pastor in Jöditz bei Bayreuth, und nachdem in Schwarzenbach an der Saale. Er hinterliess im Manuscript ansprechende Kirchencompositionen.

Richter, Jean Paul Friedrich, Dichter und Schriftsteller, Sohn des Vorigen, geboren am 21. März 1763 in Wunsiedel, war auch Musiker, das heisst am meisten seiner inneren Organisation nach, denn, um dem, was in ihm lebte, musikalisch genügenden Ausdruck zu geben, waren seine Studien in dieser Kunst nicht gründlich genug. Er sagt selbst, die musikalische Grammatik habe er nur durch Fantasiren und Notenschreiben, etwa so wie einer die deutsche Sprache durch Sprechen gelernt. Fantasiren auf dem Flügel war seine Lieblingsbeschäftigung, und auch hierüber sagt er selbst: »Einen ganzen Tag könnte ich fortfantasiren, sowohl poetisch wie musikalisch, und gerade in diesem langen Fantasiren höre ich erst jeden Ton rein. Nichts erschöpft und rührt mich mehr, als das Fantasiren am Clavier, ich könnte mich todt fantasiren« u. s. w. R. verliess 1779 das Elternhaus, lebte in Berlin, Meiningen, Hildburghausen, nahm dann seinen Wohnsitz in Bayreuth, wo er am 14. Novbr. 1825 starb.

Richter, Johann Sigismund, Organist, geboren zu Nürnberg am 31. Octbr. 1657, besuchte daselbst die Schulen und ging 1674 auf die Akademie zu Altdorf, wo er drei Jahre studirte. Eine Stelle als Informator, die er annahm, war er genöthigt, zehn Jahre lang zu versehen, bis er 1687 in Nürnberg eine Schreiberstelle und bald darauf die eines Organisten an der Frauenkirche erhielt. Er kam von hier an die Egidienkirche und nach dem Tode Pachelbel's 1706 an die St. Sebaldskirche. Dies Amt verwaltete er bis zu seinem Tode am 4. Mai 1719. Er wird als fertiger Clavierspieler und guter Gesangscomponist von Zeitgenossen genannt. Es sind noch variirte Choräle im Manuscript von ihm vorhanden.

Richter, Joseph, Tonkünstler zu Wien, von welchem Ende des 18. Jahrhunderts daselbst im Druck erschienen: 1) Drei Quartette für zwei Violinen, Violoncell, Bass, op. 1 (Offenbach, 1796). 2) Drei dergl. (Offenbach, 1797). 3) Drei Duos für zwei Violinen, op. 3 (ebend. 1797). 4) Drei Trios für Flöte, Violine, Violoncelle, op. 4 (ebend. 1798). 5) Drei Duos für zwei Violinen, op. 5 (ebend. 1798). 6) Vier Trios für zwei Violinen und Bass, op. 3 (Paris).

Richter, Wilhelm, Flötist, gehörte Anfangs des 19. Jahrhunderts zur Kapelle des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin. Er veröffentlichte: 1) »*Sonate facile pour piano et flûte*«, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 2) »*Grande sonate, idem*«, op. 5 (Hamburg, Böhme). 3) »*Duo concertant, idem*«,

op. 10 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 4) »*Duo concertant pour piano et cor.*«, op. 6, u. s. w.

Ricieri, Giovanni Antonio, auch Riccieri, geboren zu Vicenza in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erhielt Unterweisung in den Anfangsgründen von Dom. Freschi, worauf er sich nach Ferrara begab, um bei Bassani Gesangstunde zu nehmen, machte aber dann die Composition zu seinem Hauptstudium. Er wurde vom Fürsten Stanislaus Rzewuski nach Polen engagirt und brachte dort sechs Jahre zu. Nach seiner Rückkehr nach Italien errichtete er in Bologna eine Musikschule, die den Ruf erwarb, gute Musiker zu bilden. Pater Martini gehörte dieser auch mehrere Jahre an. R. wurde später Kapellmeister in Cento und starb daselbst 1746. In den Bibliotheken Italiens, besonders im Vatican, sind Compositionen Ricieri's zu finden.

Rid, Christoph, Magister und Cantor zu Schorndorf im Würtenbergischen gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, gab heraus: »Musica, kurtzer Inhalt der Singkunst, aus M. Herr. Fabri lateinischen *Compendio musices*, von Wort zu Wort, für anfangende Lehrjungen in gering verständig Teutsch gebracht« (Nürnberg, 1572, 4°, und 1791, 8°, 3 Bogen).

Rieck, Johann Ernst, Organist der Kirche St. Thomas zu Strassburg gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, liess in dieser Stadt 1658 Allemanden, Giguen, Balleten, Couranten, Sarabanden und Gavotten, sammt etlichen Doublen, mit drei und vier Stimmen, auf zwei Violinen zu spielen und einem *Bass continuo* in 4° drucken.

Rieck, Carl Friedrich, erster Kapellmeister des Königs von Preussen Friedrich I., trat am 20. Jan. 1683 in den Dienst des Kurfürsten von Brandenburg mit einem Gehalt von 300 Thlr. Am 14. Septbr. 1698 erhielt er den Titel: »Direktor der Kammermusik«, welche vom J. 1700 an königl. Kapelle hiess. R. starb 1704. Die bekannten Titel seiner Compositionen sind: 1) »*La Festa del Imeneo*«, Ballet-Oper, zu der er die Arien und die Ouverture schrieb, das Uebrige componirte Ariosti (s. d.). 2) »Der Streit des alten und neuen Säculi«, Cantate, ausgeführt am 12. Juli 1701 zur Geburtstagsfeier des Königs. Das Buch dieser Composition, welches in demselben Jahre bei Ulrich Liebpert zu Cöln an der Spree (früherer Name von Berlin) gedruckt wurde, bezeichnet Rieck als: Ober-Kapellmeister, Direktor der königlichen Cammer-Musique. 3) »Peleus und Thetis, oder das Glück der Liebe«, Cantate, ausgeführt in Oranienburg 1700. 4) »Der Triumph der Liebe« 1700.

Riedel, Carl, Stifter und Dirigent des, nach ihm genannten Gesangvereins in Leipzig, ist am 6. Octbr. 1827 in dem Städtchen Kronenberg des ehemaligen Grossherzogthums Berg und der heutigen Preussischen Rheinprovinz geboren. Sohn eines Apothekers, ward er zunächst für eine praktische Laufbahn bestimmt, besuchte vom vierzehnten Jahre an die Provinzial-Gewerbeschule zu Hagen (Westphalen), später die Realschule in Remscheid, zeichnete sich in der Mathematik und den Naturwissenschaften aus und bestand seine Prüfung für den Dienst als Einjährig-Freiwilliger. Dann erlernte er bei Neuhoff in Krefeld die Seidenfärberei, ohne indessen sonderliches Gefallen an seinem Berufe zu finden. Dennoch gab er seiner schon jetzt hervortretenden Neigung zur Musik und zum Gesange vorläufig nicht nach, sondern begab sich 1847 als Seidenfärbergeselle auf die Wanderschaft, ging nach der Schweiz, arbeitete ein Jahr in Zürich und war im Begriff, sich nach Lyon, der Hochschule seines bisherigen Berufes, zu wenden, als die Revolution von 1848 seinem Leben eine neue Richtung gab. Merkwürdig genug, dass dies Ereigniss, welches so Viele ihrem eigentlichen Wirkungskreis entriss, ihm den Muth gab, der inneren Stimme zu folgen, die ihm als seinen wahren Beruf die Kunst bezeichnete. Ins elterliche Haus zurückgekehrt, theilte er den Seinen den Entschluss mit, sich fortan ausschliesslich der Musik zu widmen, und schon zu Anfang des Jahres 1849 begann er ernste Studien unter der Leitung des damals in Krefeld ansässigen Componisten der, einige Jahrzehnte später berühmt gewordenen

Nationalhyme »Die Wacht am Rhein«, Carl Wilhelm. Dieser nahm sich des strebsamen Jünglings mit Liebe an, da es ihm indessen an der, so zum eignen Gedeihen wie zur Förderung des Schülers nothwendigen Sammlung fehlte, so zog R. es vor, vom Herbst 1849 an sein Studium am Conservatorium der Musik zu Leipzig fortzusetzen. Die Energie und Ausdauer, mit welcher er hier drei Jahre hindurch theoretisch und praktisch an seiner Vervollkommnung arbeitete, erweckten bald das Interesse seiner Lehrer, insbesondere C. F. Becker's, Moscheles' und Hauptmann's. Die überraschende Entwickelung, die sein Talent zehn Jahre später erfahren sollte, wurde zu jener Zeit allerdings noch von Niemandem geahnt, wenn auch seine pädagogischen Anlagen sich schon jetzt gelegentlich zeigten. Noch als Schüler hatte R. einen wesentlichen Antheil an der Herausgabe der »Technischen Studien für Pianoforte« von Louis Plaidy; bald nach seinem Abgang vom Conservatorium aber begann sich ein Kreis von Clavierschülern um ihn zu sammeln, der sich von Jahr zu Jahr vergrösserte; dabei wusste er durch strengste Regelmässigkeit des täglichen Lebens die nöthige Zeit zu erübrigen, um an der Universität, bei welcher er sich als Student der Philosophie immatriculiren liess, während der nächsten vier Jahre Vorlesungen über Philosophie, Naturwissenschaften und Literatur zu hören und so seine wissenschaftliche Bildung mit seiner musikalischen auf gleicher Höhe zu erhalten.

Inzwischen kam R. mehr und mehr ins Klare bezüglich der von ihm einzuschlagenden Richtung. Schon am Conservatorium hatte er sich mit Vorliebe dem Studium der älteren italienischen und deutschen Meister zugewandt, deren Werke inmitten des durchaus modernen Leipziger Musiktreibens vom Publikum völlig vergessen, nur noch als kunstgeschichtliche Erinnerungen fortlebten. Der Wunsch, diesen Meistern wiederum den, ihnen gebührenden Ehrenplatz zu erringen, veranlasste ihn zur Gründung eines Gesangvereins, der am 17. Mai 1854, vorläufig als einfaches Männerquartett, ins Leben treten konnte. Schon im Anfang desselben Jahres hatte R. in einem künstlerisch gebildeten Privatkreise Leipzigs Aufführungen von Astorga's »*Stabat mater*«, Palestrina's »*Improperien*« und Leo's »*Miserere*« veranstaltet, und an der Theilnahme, mit welcher diese Werke aufgenommen wurden, die im Leipziger Musikleben in Folge der Vernachlässigung der kirchlichen Tonkunst entstandene Lücke erkannt. Der, seit dem Wirken Mendelssohn's und Schumann's einseitig betriebenen Pflege der Musik dieser Meister und ihrer Vorgänger bis Bach und Händel trat R. mit seinem Verein gegenüber, indem er die Aufführung älterer geistlicher Compositionen einerseits, der grösseren Arbeiten der neudeutschen Schule andrerseits zu seiner Hauptaufgabe machte. An einem November-Vormittag des Jahres 1855 fand in der Leipziger Centralhalle das Debüt des jungen Vereines statt; jener glückliche Charakterzug der Leipziger Bevölkerung, welcher schon von Goethe mit einem allbekannten Worte bezeichnet ist, vielversprechenden Anfängen mit Theilnahme zu begegnen, kam auch ihm zu Hülfe. Wohl fehlte es nicht an solchen, die für die Bestrebungen des jungen, noch durch keine Virtuosenleistung oder Composition bekannt gewordenen Musiklehrers nur ein Achselzucken hatten und der Meinung waren, er werde wohl bald genug von dem kostspieligen Vergnügen des Concertgebens ablassen; doch mussten auch sie bald, früher noch als die Freunde des R.'schen Vereins es für möglich gehalten, die Ueberzeugung gewinnen, dass derselbe auf festen Füssen stehe und nicht mehr vornehm ignorirt werden könne. Von Jahr zu Jahr wuchs die Thätigkeit und das Gelingen, und bald konnte R., den weder technisch-musikalische noch materielle Schwierigkeiten von der Durchführung seines Programmes zurückschreckten, durch Aufführung grosser Chorwerke mit Orchester den ältesten und bestsituirten Kunstinstituten der Stadt ebenbürtig gegenübertreten.

Die materielle Grundlage, die R. um diese Zeit seinem Verein gab und auf welcher derselbe noch jetzt ruht, besteht in der Eintheilung seiner Mit-

glieder in active und inactive, welche letztere sich aus allen Klassen und Kreisen des Leipziger Publikums rekrutiren und gegen einen bescheidenen Jahresbeitrag zu den regelmässigen Aufführungen Zulass haben. Durch diese gleichsam Gratistheilnahme des Publikums wurde es dem Dirigenten möglich, den pecuniären Erfolg der Aufführungen vor den Wechselfällen der Concurrenz und willkürlichen Tagesstimmung sicher zu stellen und in Bezug auf das Programm wie auf die Ausführung desselben ein festes Princip zu verfolgen. Die musikalische Ausbildung der activen Mitglieder wurde in den nächsten Jahren in so ernster und erfolgreicher Weise gefördert, dass der Ruf R.'s und seines Vereins, besonders seit 1859, wo sich derselbe mit einer Aufführung der Bach'schen *H-Moll*-Messe an der Leipziger Tonkünstlerversammlung betheiligte, in immer weitere Kreise drang.

R. fuhr inzwischen fort, die Schätze der alten und neuen Kirchenmusik, die dem deutschen Publikum in Folge der Bequemlichkeit oder Ignoranz der meisten Concertdirigenten vorenthalten waren, einen nach dem andern zu heben, und schuf auf diese Weise in wenig mehr als einem Jahrzehnt seinem Vereine ein Repertoire, welches durch seine Fülle und Mannichfaltigkeit wie auch durch seine charakteristische Einheit nicht weniger merkwürdig ist, als die Organisation des Vereins selbst. Von den grösseren Werken, die durch wiederholte, technisch vollendete Aufführungen seitens des R.'schen Vereins den Musikfreunden Leipzigs und dessen Nachbarstädten bekannt und vertraut geworden sind, mögen hier nur Beethoven's »*Missa solemnis*«, Kiel's »Christus», Berlioz's »*Requiem*«, Liszt's »Graner Messe« und dessen Oratorium »Die heilige Elisabeth« Erwähnung finden. Gleichwohl beschränkte sich R. nicht auf die musikalische Leitung seines Vereins, er war zugleich Vorstand, Sekretär, Bibliothekar und Kassirer, und besorgte die Geschäfte einer immer wachsenden Verwaltung mit dem gleichen Geschick und der gleichen Pflichttreue, mit welcher er die Aufführungen vorbereitete und leitete. Dabei musste er eine Reihe von Jahren hindurch erhebliche pecuniäre Opfer bringen, was ihm, von Haus aus ohne Vermögen, nur dadurch möglich wurde, dass er die, nach Erfüllung seiner Dirigentenpflichten noch zu erübrigenden Musestunden durch Privat-Unterrichtgeben ausfüllte. Erst die, bis auf tausende gewachsene Zahl der inactiven Mitglieder vermochte diesen Missstand auszugleichen, doch beruht noch bis heute die Existenz des Unternehmens lediglich auf der Opferfreudigkeit und Hingabe des Dirigenten, da die Stadt Leipzig sich noch nicht veranlasst gefunden hat, das Bestehen und Gedeihen des Vereins durch Gewährung communaler Mittel zu sichern und auf diesem Wege die Verdienste seines Stifters um die künstlerische Erziehung ihrer Bürger officiell anzuerkennen.

Es ist ein bemerkenswerther Zug im Charakterbilde R.'s, dass weder die, durch die Leitung seines Vereins bedingten Anstrengungen, noch auch dessen stets wachsende Prosperität es vermocht haben, seine Theilnahme für den musikalischen Entwickelungsgang unseres Vaterlandes im Grossen und Ganzen zu vermindern. Der allgemeine deutsche Musikverein, der unter allen musikalischen Vereinigungen Deutschlands am entschiedensten jene Richtung verfolgt, nahm einen zuvor ungeahnten Aufschwung, seit nach dem Tode seines Gründers, Dr. Franz Brendel, R. das Präsidium dieser weitverzweigten Genossenschaft übernommen hatte. Die Tonkünstlerversammlungen in Weimar, Magdeburg, Kassel, Halle, Altenburg und Hannover verdanken ihm in erster Linie ihre Erfolge; er rief die Beethovenstiftung ins Leben und begründete einen Leipziger Zweigverein des grossen Centralvereins; endlich hat er an der durch R. Wagner hervorgerufenen künstlerischen Reformbewegung den lebhaftesten Antheil genommen, und als Vorsitzender des Leipziger »Richard-Wagner-Vereins« sowie des allgemeinen deutschen Patronatvereins zur Erhaltung der Bühnenfestspiele an dem Erfolg jener Bewegung in nachdrücklichster Weise mitgewirkt. Das gleiche Interesse aber hat er für die Arbeiten jüngerer, noch unbekannter Componisten stets bewiesen; die Programme der mit seinem R.'schen Verein

veranstalteten jährlich vier bis sechs grossen öffentlichen Aufführungen zeigen fast ausnahmelos Namen solcher, vom Publikum noch nicht anerkannten Componisten, und ebenso die Programme der Kammermusik-Soiréen, welche er unter Mitwirkung der tüchtigsten Instrumentalisten Leipzigs im Laufe jedes Winters zu dem Zwecke veranstaltet, die Mitglieder seines Vereines auch auf diesem Gebiete der Tonkunst zu orientiren und sie mit der dahin gehörigen classischen und modernen Literatur bekannt zu machen.

R.'s Bestrebungen sollten zwar eine Reihe von Jahren hindurch mit dem Widerstand einer trägen Routine seitens der Kritik und der tonangebenden Künstler zu kämpfen haben, doch musste schliesslich der Augenblick kommen, wo seine Gegner bis auf den letzten die Waffen streckten und seine künstlerische Bedeutung allseitige Würdigung fand: der Herzog von Altenburg ernannte ihn zum Professor, Orden, Ehrendiplome und Anerkennungen sonstiger Art wurden ihm in grosser Zahl zu Theil.*) Als Componist ist R., wie dies bei seinem ausgedehnten praktischen Wirkungskreis nicht anders zu erwarten, nur wenig in die Oeffentlichkeit getreten, doch zeigen seine Männerchöre sowie seine Lieder, insbesondere die »Bergischen Weihnachtslegenden« seine Fähigkeit auch auf diesem Gebiete. Seine Bearbeitung von H. Schütz's »Passion« (Chöre und Recitative, aus dessen vier Passionen zusammengestellt), der Weihnachtslieder von Prätorius, der »Geistlichen Melodien« von Joh. Wolfgang Franck, der »Altböhmischen Hussiten- und Weihnachtslieder«, der »Zwölf altdeutschen Lieder«, der Eccard'schen »Preussischen Festlieder« und Choräle, verfolgte vor allem den Zweck, die bei den Aufführungen dieser Werke im Riedel'schen Verein bewährte Vortragsweise zu fixiren und ihr Bekanntwerden in weiteren Kreisen zu erleichtern: die rasche Verbreitung, welche diese Publicationen sämmtlich fanden, beweist, wie vollständig jener Zweck erreicht ist. — In Anbetracht, dass R. gegenwärtig im rüstigsten Mannesalter und auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit steht, lässt sich noch fernere derartige Bereicherung der Gesangsliteratur von ihm erwarten, sowie auch die Fortsetzung seiner übrigen Thätigkeit noch auf Jahrzehnte hinaus, innerhalb welcher Zeit es ihm ohne Zweifel beschieden sein wird, die Früchte der von ihm gestreuten künstlerischen Aussaat in immer reicherem Maasse zu geniessen.

Rieder, Ambrosius, Componist und Organist, geboren am 10. Octbr. 1771 zu Döbling bei Wien. Im elterlichen Hause wurde er frühzeitig zu musikalischen Studien angehalten. Dreizehn Jahr spielte er bereits Clavier, Orgel und Violine. Er beschäftigte sich zunächst selbst mit den Lehrbüchern von Türk, Kirnberger und Marpurg, und empfing später noch den Unterricht Albrechtsberger's. 1802 wurde R. Chordirektor an einer Kirche in der Wiener Vorstadt und für diese Kirche schrieb er eine Anzahl seiner Werke, von denen nur ein Theil gedruckt ist, als: Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 2 und 8 (Wien, Kozeluch). Sonaten für Clavier, Violine, Violoncello, op. 10, 12, 13 (ibid.). Variationen, op. 1, 3, 7, 9 und 14 (Wien, Kozeluch). Fugen für Orgel oder Piano, op. 19, 33, 92 und 93 (Wien, Haslinger). Präludien für Orgel, op. 31, 80, 82 und 90 (Wien, Haslinger, Diabelli, Cappi). *Requiem* für vier Stimmen, Orchester und Orgel, op. 39 (Wien, Haslinger). *Graduale*, op. 40, 41, 42 (ibid.). *Offertorien*, op. 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 63, 75, 78, 89 (Wien, Haslinger, Cappi). *Tantum ergo. Veni Sancte Spiritus* und *Ecce sacerdos magnus*, id. (ibid.) Messe für Chor und Orchester, op. 76. Viele Gesänge für eine Stimme und Piano (Wien, Haslinger).

Riederer, Johann Bartholomäus, Dr., Professor und Diakonus zu Altdorf, geboren zu Nürnberg am 3. März 1720, hat eine, für die Geschichte des Kirchengesanges interessante Schrift herausgegeben: »Abhandlung von Einfüh-

*) Die grösseren deutschen Zeitungen brachten schon im Anfang der siebziger Jahre Riedel's Biographie, zum Theil mit Porträt, so die Leipziger „Illustrirte Zeitung", deren Nummer vom 12. December 1874 die obigen Angaben grösstentheils entnommen sind.

rung des deutschen Gesanges in die evangelisch-lutherische Kirche überhaupt, und in die Nürnbergische besonders. Wobei auch von den ältesten Gesangbüchern und Liedern, so bis zu Luther's Tode herausgegeben und verfertigt worden, gehandelt wird« (Nürnberg, 1759, in 8°, 326 Seiten). R. starb zu Altdorf am 5. Febr. 1771.

Riedt, Friedrich Wilhelm, war Königl. Kammermusiker und Flötenvirtuos, geboren zu Berlin am 5. Jan. 1710.*) Er folgte seinem Vater in dessen Stelle als königl. Silberdiener, nahm aber, da er schon gut vorgebildet war, noch Unterricht im Flötenspiel bei Graun und Schaffrath, bis ihn 1711 am 2. Febr. der König als Kammermusiker und Flötist in die Kapelle aufnahm. 1750 wurde er Direktor der musikalischen Gesellschaft in Berlin und starb daselbst am 5. Jan. (nach Forkel am 7. Jan.) 1784. An theoretischen Werken gab er folgende heraus: 1) »Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes und natürlichen Vorzugs in der Composition« (Berlin, 1753, in 4°); 2) Vertheidigung derselben in Marp. Beitr., B. 1, S. 414; 3) »Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie«, in Marp. Beitr., B. 2, S. 95; 4) »Tabellen über alle drei- und vierstimmige Grundakkorde, ihre wahre Anzahl, Sitz und Vorzug in der Composition daraus zu erkennen«, ebend. S. 387; 5) »Zwo musikalische Fragen, den Liebhabern der Wahrheit zu Gefallen beantwortet: Ob der vollkommene Unisonus, Einklang oder Prime, wirklich ein Intervall sei oder nicht? Und ob die verkleinerten oder vergrösserten Unisoni, Einklänge oder Primen, in der Musik zugelassen seien oder nicht?«, Marp. Beitr., B. 3, S. 371. An Compositionen hat R. geschrieben: Solos, Trios, einfache und Doppelconcerte für die Flöte, auch Sinfonien und Quatuors. Sechs Flötentrios wurden 1754 zu Paris und ein Flötensolo und ein Trio zu Leipzig 1758 gedruckt.

Rieff, Georg Joseph **de,** Musikliebhaber, geboren gegen 1760, war Stadtsekretär zu Mainz 1795 und wurde 1821 in den Adelsstand erhoben. Es sind von ihm Sonaten für zwei und vier Hände, auch für Clavier und Violine bei André in Offenbach und bei Schott in Mainz gedruckt.

Rieffelsen, Professor der Mechanik am Institute des Hrn. Christiani in Kopenhagen, geboren zu Holstein 1766, stellte ein sogenanntes »Melodikon« her, ein Tasteninstrument, dessen Töne durch die Reibung messingner Stifte an einem stählernen Cylinder hervorgebracht wurden. Nach vielen Versuchen brachte er 1800 dies Instrument von lauter Stimmgabeln zu Stande, dessen Töne vermittelst einer Tastatur, je nachdem der Finger anschlägt, abschnellend, aushaltend, rund, bebend, stark oder schwach, aber sonor und schön sind und durch die Vibration an einem metallenen Kegel hervorgebracht werden. Ein Hauptvorzug dieses Instruments ist seine Unverstimmbarkeit, dennoch muss es wohl andere überwiegende Nachtheile besitzen, die seine weitere Verbreitung verhinderten.

Riegel, s. Rigel.

Rieger, Gottfried, geboren zu Troplowitz, einem Dorfe in österreichisch Schlesien, gegen 1764. Sein Vater war hier simpler Musikant, der zum Tanze spielte, und wollte seinen Sohn zu demselben Beruf erziehen. Aber schon der Dorfschullehrer, der die Fähigkeiten des Knaben erkannte, suchte ihn mehr zu fördern, indem er ihn im Gesang und im Violinspiel unterrichtete. Er empfahl ihn auch dem Grafen Sedlenski, der ihn in seine Kapelle aufnahm. Hier erhielt er weiteren Musikunterricht, und konnte in diesem Verhältniss zehn Jahre lang eine ungestörte Studienzeit geniessen. Er versuchte sich im Componiren, fühlte aber was ihm fehlte, und erhielt von Sedlenski die Erlaubniss, in Weiss-

*) Nach L. Schneider („Geschichte der Berliner Oper", p. 72) war er an demselben Tage geboren, an dem Friedrich der Gr. das Licht der Welt erblickte, am 24. Jan. 1712, weshalb dieser ihm seine Gunst zugewendet hatte.

wasser bei einem unterrichteten Klosterbruder Contrapunkt zu studiren. Später ging er nach Brünn in Mähren, wo er gleichfalls Protektion fand und die Direktion des Theaters übernahm. Nach einem kurzen Aufenthalt beim Grafen Haugwitz, der ihm auf seinem Gute eine Pension anbot, kehrte er nach Brünn zurück, wo er den Kirchenchor leitete und Concerte einrichtete. R. schrieb für das Theater: 1) »Das wüthende Heer«, 2) »Die Todtenglocke«, 3) »Schuster Flink«, 4) »Die vier Savoyarden« und Kirchencompositionen: drei grosse Messen, dreizehn Messen für Männerchor und Orchester, deutsche Messe mit Orgel, op. 40 (Brünn, Trassler), Hymnen, Offertorien, Motetten, Concerte, Quartette, Trios, Sonaten u. s. w., fast sämmtlich in Wien bei Artaria, Weigl, Cappi und Haslinger erschienen.

Rieger, Johann Nepomuk, Pianist und Componist, geboren zu Berlin 1787, liess sich 1811 in Paris nieder, wo er als Lehrer lebte und im Februar 1828 starb. Es sind von ihm hauptsächlich Claviercompositionen gedruckt, darunter: »*Symphonie concertante pour piano* und Violon mit Orchester«, op. 8 (Paris, Frey); »*Grand concerto en ut mineur pour piano*« (Paris, Sieber); »*Deuxième Concert*« op. 9 (ibid.). Ferner Trios, Sonaten, Fantasien, Rondos. »*Etudes*«, op. 22 und 23 (Paris, Frey) u. s. w.

Riegler, Franz Xaver, Professor der Musik an der königl. und Nationalschule zu Pressburg, lebte in dieser Stadt gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Er verfasste ein Lehrbuch unter folgendem Titel: »Anleitung zum Gesange und dem Clavier oder die Orgel zu spielen, für musikalische Lehrstunden, nebst der ersten Anweisung zur Composition« (Wien, 1779, in 4°; zweite Auflage, Wien, 1791).

Riehl, Wilhelm Heinrich, geboren am 6. März 1823 zu Biberich, wurde 1845 Mitredakteur bei der Oberpostamtszeitung zu Frankfurt a. M., ging 1847 nach Heidelberg als Mitredakteur des »Baden'schen Landboden«, trat 1851 in die Redaktion der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« und wurde 1854 Professor an der Universität in München, in welcher Stellung er sich gegenwärtig noch befindet. Neigung und Begabung liessen ihn auch ernstere Unterweisung in der Musik suchen und veranlassten ihn später zur schriftstellerischen, wie selbstschöpferischen Thätigkeit auf diesem Gebiet. Seine »Musikalischen Charakterköpfe«, welche 1853 (Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'scher Verlag) erschienen und seitdem mehrere Auflagen erlebten, behandeln eine Reihe kleinerer und grösserer Meister, wie Wenzel Müller neben Astorga, Bach und Mendelssohn neben Hasse, die Faustina, Meyerbeer und Roger, Spontini, Cherubini, Gyrowetz, Rosetti, Pleyel u. A. im pikantesten Feuilletonstil und gewannen ein grosses und dankbares Publikum. Mit seiner »Hausmusik«, Lieder seiner Composition, die nach der Vorrede ein Beitrag zur Hebung der Musik im Hause sein sollte, machte er ein klägliches Fiasco. Er zeigte nur, dass die dilettanische Fachbildung wohl zu pikanten Raisonnements, nimmer aber zur Selbstschöpfung befähigt.

Riel, Johann Friedrich Heinrich, geboren zu Potsdam 1774, studirte unter Fasch, dem Gründer der Berliner Singakademie, von dem empfohlen er als Accompagnateur der Hofmusik von König Friedrich Wilhelm II. angestellt wurde. Nach dem Tode des Königs ging er nach Königsberg und bildete dort, nach dem Vorbilde des Faschischen, einen Gesangverein, der 1803 in voller Thätigkeit war. 1805 erhielt er den Titel eines königl. Musikdirektors. Einige seiner Compositionen sind gedruckt: Grosse Sonate für Clavier und Violine (Berlin, Schlesinger), Variationen (ebendaselbst) u. s. w.

Riem, Wilhelm Friedrich, Organist an der Kathedrale in Bremen und Direktor der Singakademie daselbst, geboren zu Cölleda in Thüringen am 17. Febr. 1779. Er fing zwar früh an, sich mit Musikstudien zu beschäftigen, war sich aber grösstentheils selbst überlassen, bis er auf der Thomasschule zu Leipzig den Unterricht Hiller's genoss. 1807 erhielt er die Stelle des Organisten an der reformirten Kirche in Leipzig, 1814 an der Thomasschule und 1822

übernahm er in Bremen ebenfalls das Amt des Organisten an der Kathedrale und gleichzeitig die Direktion der Singakademie. Von dieser Zeit an zeigte er sich auch als Componist thätig. Er schrieb Quintette, Trios, eine grosse Zahl Sonaten bis op. 40 bei Breitkopf & Härtel; ferner eine Cantate zur Feier der Augsburger Confession, am 27. Juni 1830 aufgeführt. Seine: »Sämmtliche Orgel-Compositionen zum Gebrauch des Gottesdienstes«, in Lieferungen erschienen in Erfurt bei Körner. R. starb am 20. April 1837.

Riemer, Christoph, Professor der Musik an der Vorschule in Jena, geboren zu Danzig Mitte des 16. Jahrhunderts. Von diesem ist ein fünfstimmiges Musikstück vorhanden, welches den Titel führt: »*Cantio quinque vocum in honorem virtute, doctrina et morum integritate ornatissimi juvenis Bartholomaei Lothii nevimontani, cum ipsi magisterii philosophici gradus in inclyta Jenensium Academia decerneretur die* 29. *Julii anni* 1589« (Jenae, typis Donati Reitzenhan, in 4°).

Riemer, Johann, Dr. und Superintendent zu Hildesheim, geboren zu Halle am 11. Febr. 1673, von 1704 Pastor in Hamburg, wo er am 10. Sept. 1714 starb. Mattheson (»Ehrenpforte«) erzählt von ihm, er habe auf seinem Todtenbette verordnet, man solle bei seinem Begräbnisse weder singen noch läuten, denn er könne das Geräusch nicht vertragen. Dieser Geistliche hielt 1673 eine Disputation *pro loco*, wobei der berühmte David Funk Respondent war. Sie ist unter dem Titel gedruckt: »*Disputatio de proportione Musica Veterum et nostra*« (Jena, 1674, vier Bogen).

Riepel, Joseph, erhielt seine musikalische Ausbildung in Dresden. Um 1757 nennt er sich »Sr. Durchlaucht des Fürsten Thurn und Taxis Kammermusikus«. Wie lange er den Posten bekleidete ist nicht bekannt. Den Todestag verzeichnet Gerber im alten Lexikon: »Er starb am 23. Octbr. 1782 zu Regensburg zum wahren Verluste der Musik«. Ausser einigen Violinconcerten, die R. selbst in seiner »Gründliche Erklärung der Tonordnung« (Frankfurt, 1757) anzeigt, ist von praktischen Musikwerken von ihm nichts bekannt, ausgenommen die zahlreichen Musikbeispiele, die sich in seinen theoretischen Werken finden. Sein grosses Verdienst, was ihm auch seine Zeitgenossen in hohem Maasse zugestanden, bestand in seiner Wirksamkeit als Lehrer der Musiktheorie und Verfasser einer grossen Anzahl theoretischer Schriften, welche fast durchweg in Frage und Antwort (Lehrer und Schüler) abgefasst sind. Wir besitzen eine vorzügliche Arbeit über Riepel's Leistungen im theoretischen Fache nebst Angabe der gedruckten und ungedruckten Werke, sie befindet sich in Dom. Mettenleiter's »Musikgeschichte der Stadt Regensburg« (Regensburg, 1866, Bössenecker) auf Seite 49—56. Mettenleiter war zufällig in den Besitz der hinterlassenen Manuscripte Riepel's gelangt, die sich jetzt, nach dem Tode desselben, auf der bischöflichen Bibliothek in Regensburg befinden, und giebt in obigem Aufsatze eine genaue Beschreibung, sowie eine Uebersicht des Inhaltes nebst auszugsweisen Mittheilungen. Riepel's erstes Werk erschien 1752: »Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst« und diesem folgten sieben andere; das letzte: »Bassschlüssel«, wurde von seinem Schüler J. B. Schubarth, Cantor in Regensburg (1786), nach dem Tode Riepel's herausgegeben. Noch heute findet man die Werke in jeder grösseren Musikbibliothek.

Ries, Johann, der Stammvater einer weitverzweigten Künstlerfamilie, ist geboren in Bonn 1720, war von 1747 an Hoftrompeter in der Kapelle des Kurfürsten Clemens August von Köln und starb in letzterer Stadt 1780. Sein Sohn

Ries, Franz Anton, Violinist in der Kapelle des Kurfürsten Max Friedrich von Köln, ist am 10. Novbr. 1755 in Bonn geboren und trat 1770 in die genannte Kapelle ein. Als vorzüglicher Solo- und Quartettspieler concertirte er 1779 während sechs Monaten in Wien und andern Städten Deutschlands und wurde nach seiner Rückkehr (1790) zum kurfürstl. Musikdirektor ernannt. Im J. 1800 war er Stadtrath der Stadt Bonn, welche seine vielseitigen Verdienste durch die Verleihung der Doktorwürde seitens der Uni-

versität (1845) zu ehren wusste. In demselben Jahre wurde ihm vom König Friedrich Wilhelm IV. der rothe Adlerorden 3. Classe verliehen; er starb am 1. Novbr. 1846. Seine Lehrfähigkeit hat sich glänzend bewährt an seinen zwei Söhnen, deren Ausbildung er in der Hauptsache allein übernommen hat. Der älteste von diesen Söhnen

Ries, Ferdinand, Clavierspieler und Componist, ist am 28. Novbr. 1784 zu Bonn geboren. Wie reich das musikalische Leben der Stadt Bonn zur Zeit von R.'s frühester Jugend entwickelt war, beweist der Umstand, dass unter vielen andern Meistern ein Beethoven und die beiden Romberg als Mitglieder der Kapelle thätigen Antheil daran nahmen. Aber auch nachdem sich die Kapelle beim Anmarsch der französischen Revolutionsarmee aufgelöst hatte, konnte die musikalische Ausbildung des jungen R. seinen regelmässigen Fortgang nehmen, da der Vater auf ausdrücklichen Befehl des Kurfürsten in Bonn geblieben war und sich in der nun folgenden künstlerisch armen Zeit fast ausschliesslich der Erziehung seiner Kinder widmete. Dank der Sorgfalt und dem hervorragenden Lehrtalent des Vaters war R. schon im neunten Jahre im Stande, mit seinen ersten Compositionsversuchen hervorzutreten, auch hatte er sich schon um diese Zeit unter der Leitung Bernhard Romberg's zu einem brauchbaren Violoncellisten herangebildet. In seinem dreizehnten Jahre wurde er nach Arnsberg in Westphalen zu einem Freunde der Familie gesandt, der es übernommen hatte, ihn im Orgelspiel und in den Elementen der Composition zu unterrichten; doch zeigte es sich bald, dass der Schüler dem neuen Lehrer überlegen war, und die neun Monate des Aufenthaltes in Arnsberg wären für R. verloren gewesen, hätte er sich nicht während derselben auf eigene Hand dem Studium der Violine gewidmet. Ins väterliche Haus zurückgekehrt, verweilte er dort noch zwei Jahre und beschäftigte sich u. a. damit, die Quartette von Haydn und Mozart in Partitur zu setzen, sowie die Oratorien des ersteren »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«, auch Mozart's Requiem für Clavier zu arrangiren, welche letzteren Arbeiten später bei Simrock in Bonn im Druck erschienen sind.

Im J. 1801 begab sich R. zu seiner weiteren Ausbildung nach München und nahm Unterricht bei Winter; doch wurde der Verkehr mit diesem Meister schon nach wenigen Lectionen durch dessen Abreise nach Frankreich unterbrochen und nun wandte sich R. nach Wien. Seine ganze Habe bestand in sieben Dukaten und einem Empfehlungsbrief seines Vaters an den, in Bonn mit demselben eng befreundet gewesenen Beethoven. Dieser kam ihm mit Herzlichkeit entgegen und nahm ihn sofort als Schüler an, jedoch nur im Clavierspiel, da er in der Composition überhaupt keinen Unterricht ertheilte; als Lehrer des Contrapunktes empfahl er ihm Albrechtsberger, der sich ebenfalls bereit fand, die Studien des jungen Künstlers zu leiten. Der Preis eines Dukatens, welchen dieser für die Stunde beanspruchte, war die Ursache, dass R. nur kurze Zeit sich seines Unterrichts erfreuen konnte: nach achtundzwanzig Lectionen waren seine pekuniären Hülfsquellen erschöpft und von nun an sah er sich auf das Selbststudium angewiesen. Mittlerweile benutzte er den Unterricht Beethoven's mit höchstem Eifer und der stete persönliche Verkehr mit diesem musste auf seine Entwickelung nicht nur als Virtuos, sondern auch als Componist von wohlthätigstem Einfluss sein. Im J. 1805 wurde er durch das unerbittliche Conscriptionsgesetz diesen glücklichen Verhältnissen entrückt; er verliess Wien, um sich zur Erfüllung der Militärpflicht nach seiner, damals unter französischer Herrschaft stehenden Vaterstadt zu begeben, und gelangte, da die auf Wien rückende Armee Napoleons ihm den direkten Weg versperrte, über Prag, Dresden und Leipzig an den Rhein. In Coblenz stellte er sich der Militärbehörde vor, wurde indessen vom Dienste befreit, weil er in Folge der Blattern schon seit seiner Kindheit den Gebrauch des einen Auges verloren hatte. Die ihm geschenkte Freiheit benutzte er zunächst, um seinen lang gehegten Plan, Paris kennen zu lernen, zu verwirklichen. Von dort aus begab

er sich, nach einem Aufenthalt von fast zwei Jahren, nach Russland und zwar über Kassel, Hamburg, Kopenhagen und Stockholm, in welchen Städten er öffentlich mit Beifall als Clavierspieler und Componist auftrat; auch an Abenteuern ernster Art sollte es auf dieser Reise nicht fehlen: das Fahrzeug, auf welchem sich R. in Schweden eingeschifft hatte, wurde unterwegs von den Engländern angehalten und sämmtliche Reisenden mussten als Gefangene acht Tage auf einer wüsten Felseninsel zubringen.

Endlich in Petersburg angelangt, fand R. hier seinen alten Lehrer Bernhard Romberg wieder, mit dem er bald darauf eine Concertreise ins Innere von Russland unternahm. Die enthusiastische Aufnahme, welche die beiden Künstler in Kiew, Riga, Reval und andern Städten fanden, veranlasste sie, schliesslich auch ihre Schritte nach Moskau zu lenken; noch einmal aber sollte die Napoleonische Armee die Pläne unsres Künstlers durchkreuzen: ihr Einzug in die Russische Hauptstadt und die damit verbundene Brandkatastrophe veranlassten ihn, auf die erhofften ferneren Erfolge in Russland zu verzichten und nach London zu gehen, wo er im März 1813 anlangte. Schon bei seinem ersten Auftreten in dieser Stadt fand sein Talent allgemeine Anerkennung und bald verbreitete sich sein Ruf als Claviervirtuose, Componist und Lehrer über ganz England, ja über Europa. Seine ausserordentliche Thätigkeit in allen den genannten Richtungen fand auch reichlichen materiellen Lohn; nach zehnjähriger Arbeit sah er sich in der Lage, London zu verlassen und sich auf eine, mit dem Ertrage seiner Kunst erworbene Besitzung in Godesberg bei Bonn zurückzuziehen. Zwar brachte die bald danach eintretende Handelskrisis und die dadurch veranlassten Fallissements Londoner Banquiergeschäfte, denen er sein Vermögen anvertraut hatte, namhafte Verluste für ihn mit sich; doch ordneten sich seine Verhältnisse bald derart, dass er die Unabhängigkeit seiner Existenz nicht aufzugeben gezwungen war. Unter den grössten Werken, welche R. in Godesberg componirte, befindet sich die romantische Oper »Die Räuberbraut«, deren Musik eine, für einen Instrumentalcomponisten ungewöhnliche dramatische Kraft offenbart und bei ihrer Aufführung an verschiedenen Theatern Deutschlands, namentlich in Berlin 1830, lebhaften Beifall fand. Um dieselbe Zeit siedelte R. mit seiner Familie nach Frankfurt a. M. über, um hier, ohne durch eine Anstellung oder Unterrichtgeben gestört zu sein, seine Thätigkeit als Componist fortzusetzen. Eine erste Unterbrechung erfuhr dieser Aufenthalt durch eine Reise nach London, wohin er 1831 berufen wurde, theils um für einen Theaterunternehmer die Musik zur Zauberoper »Liska oder die Hexe von Gyllensteen« zu schreiben, theils um ein Musikfest in Dublin zu dirigiren. Eine zweite grössere Reise unternahm R. im Herbst 1832 nach Italien; sie führte ihn bis Neapel und brachte ihm hier, wie in allen andern grösseren Städten der Halbinsel, vielfache Beweise der Hochachtung seitens der musikalischen Kreise. Im J. 1834 wurde er zur Leitung des Niederrheinischen Musikfestes nach Aachen berufen, und legte bei dieser Gelegenheit so glänzende Proben seiner Dirigentenfähigkeit ab, dass ihm von Seiten der Stadt die Stellung als Direktor des städtischen Orchesters und der Singakademie angetragen wurde. Trotz seiner glänzenden Vermögensverhältnisse nahm R. dies Anerbieten an, in der Hoffnung, seine künstlerischen Anschauungen hier in voller Freiheit zur Geltung bringen zu können. Da er aber bald auf äusserliche Hindernisse stiess, so gab er schon im J. 1836 jene Stellung wieder auf, und kehrte abermals nach Frankfurt a. M. zurück, welches er inzwischen als seine zweite Vaterstadt zu betrachten sich gewöhnt hatte. Wie sehr man trotzdem R.'s künstlerische Bedeutung in Aachen zu würdigen wusste, beweist die abermalige Einladung zur Leitung des dortigen Festes im J. 1837, bei welcher Gelegenheit auch sein Oratorium »Die Anbetung der Könige« zur Aufführung gelangte, mit ähnlichem Erfolg, wie kurz zuvor ein andres Oratorium »Der Sieg des Glaubens«. In demselben Jahre übernahm er in Frankfurt die Direktion des von Schelble gegründeten Cäcilien-Vereins, doch schon im nächsten

Jahre setzte der Tod seiner Thätigkeit ein Ziel: er starb am 13. Jan. 1838 in Frankfurt im Alter von vierundfünfzig Jahren.

R. hat über 200 Werke geschrieben, unter denen die beachtenswerthesten: drei Opern »Die Räuberbraut«, »Liska« und »Eine Nacht auf dem Libanon«, sieben Clavierconcerte, ein Violinconcert, sechs Symphonien, ein Claviersextett sowie mehrere Clavierquartette und Trios, einige vierzig Claviersonaten, sechs Quintette und vierundzwanzig Quartette für Streichinstrumente. Von den letzteren befinden sich noch sieben als Manuscripte im Besitz seines Bruders Hubert. In seinem Stil schloss er sich anfangs begreiflicherweise eng an Beethoven an, bildete ihn jedoch mit der Zeit immer eigenthümlicher aus, ohne freilich denjenigen Grad von Originalität zu erreichen, welcher der Musik eine längere Nachwirkung über die Lebenszeit ihres Autors hinaus zu sichern im Stande ist. Seinem vier Jahre dauernden intimen Umgang mit Beethoven dankt die musikalische Welt jene schätzbaren Mittheilungen über die Persönlichkeit des grossen Künstlers, welche er in Gemeinschaft mit Dr. F. G. Wegeler unter dem Titel »Biographische Notizen über Ludwig von Beethoven« in Coblenz bei Bädecker veröffentlichte, und die noch bis zum heutigen Tage die wichtigste Quelle bilden für das Studium Beethoven's als Künstler und als Mensch.

Ries, Hubert, Bruder des Vorhergehenden, ist am 1. April 1802 in Bonn geboren. Mit einem ausgesprochenen Talent für die Violine begabt, erhielt er schon früh von seinem Vater Unterricht auf diesem Instrumente und konnte sich bald unter den Künstlern seiner Vaterstadt auszeichnen. Trotzdem blieb er bis zum Alter von einundzwanzig Jahren im elterlichen Hause: erst 1823 verliess er dasselbe, um sich zunächst nach Cassel zu begeben, wo er ein Jahr lang den Unterricht Spohr's im Violinspiel und den Hauptmann's in der Composition genoss. Im J. 1824 kam R. nach Berlin, wo er als erster Violinist und Orchesterdirigent am Königstädtischen Theater, im folgenden Jahre aber am königlichen Opernhause eine Anstellung erhielt. Eine 1830 unternommene Kunstreise nach Wien verbreitete seinen Ruf als Violinvirtuose und Componist für sein Instrument in die weitesten Kreise, so dass er bei seiner Rückkehr nach Berlin zum Solospieler und Orchesterdirigenten ernannt wurde. Am 30. Juni 1836 erfolgte seine Ernennung zum Concertmeister und 1839 die der Akademie der Künste in Berlin zu ihrem ordentlichen Mitgliede. Inzwischen hatte er sich durch die Einrichtung öffentlicher Quartettabende mit seinen Collegen C. Böhmer, Maurer und Just (1833) ein bemerkenswerthes Verdienst um die Veredlung des musikalischen Geschmackes der Residenz erworben, und in gleicher fördernder Weise wirkte er als Dirigent des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft, welchen Platz er an Stelle des Concertmeisters Henning einige Jahre später einnahm und bis 1871 bekleidet hat. Neben seiner Thätigkeit als Virtuose und Componist hat R. äusserst einflussreich als Lehrer gewirkt. Sowohl seine Söhne, von denen drei in der musikalischen Welt eine geachtete Stellung einnehmen, als auch eine ganze Generation jüngerer Musiker haben ihm in erster Linie ihre Ausbildung zu verdanken. Fernere Belege für seine seltenen musik-pädagogischen Fähigkeiten sind seine Wirksamkeit als Leiter der mit den Königlichen Theatern verbundenen Orchesterschule, sowie seine Compositionen, von denen sich die folgenden durch ihren Werth auszeichnen, und seinen Namen in der Kunstgeschichte sichern: 1) Violinschule für den ersten Unterricht mit 118 kleinen Duetten und 100 Applicatur-Uebungen (Leipzig, Hofmeister), in zweiter Auflage und in englischer Uebersetzung erschienen. 2) Fünfzehn Violinstudien in mässiger Schwierigkeit, op. 26, als Anhang zur Violinschule (Dresden, Franz Ries). 3) Fünfzig Intonations-Uebungen für Violine (Berlin, Erler). 4) Zwölf Violinstudien in Form von Concertstücken, op. 9 (Berlin, Trautwein), in zweiter Auflage erschienen. 5) Duette für zwei Violinen, op. 5, 8, 10, 17, 21 (Leipzig, Breitkopf & Härtel; Berlin, Trautwein; Offenbach, Andrée). 6) Zwei Violinconcerte mit Orchester, op. 13 und 16 (Berlin, Westphal; Berlin, Bote & Bock).

Ries, Louis, ältester Sohn des Vorhergehenden, ist in Berlin am 30. Januar 1830 geboren, wurde von seinem Vater und später von Vieuxtemps zum Violinspieler ausgebildet und ging 1852 nach London, woselbst es ihm in kurzer Zeit gelang, eine geachtete und einträgliche Stellung zu erringen. Als Musiker von gediegener Bildung hat er sich dort besonders dem Quartettspiel und dem Unterricht gewidmet und in diesen Zweigen seiner Kunst nach und nach die Anerkennung des ganzen musikalischen Englands gefunden.

Ries, Adolph, dritter Sohn von Hubert Ries, ist am 20. Decbr. 1837 in Berlin geboren, wurde ebenfalls von seinem Vater zum Musiker und zwar zum Clavierspieler bestimmt, und erhielt seine Ausbildung anfänglich von Steiffensand, dann von Th. Kullak, studirte auch gleichzeitig bei C. Böhmer die Composition. Im J. 1858 folgte er seinem Bruder Louis nach London und liess sich dort, nachdem er mit Erfolg öffentlich aufgetreten war, als Lehrer nieder, in welcher Eigenschaft er noch gegenwärtig wirksam ist. Als Componist trat er nur vorübergehend in die Oeffentlichkeit, mit einem Claviertrio und einer Violinsonate, beide im Alter von achtzehn Jahren geschrieben. In Berlin erschienen von ihm mehrere Hefte Lieder für eine Singstimme und einige Salonstücke für Pianoforte.

Ries, Franz, jüngster Sohn von Hubert R., geboren am 7. April 1846 zu Berlin, erhielt ebenfalls seinen ersten Unterricht auf der Violine von seinem Vater, während er gleichzeitig unter Kiel's Leitung Compositionsstudien machte. Mit einer gründlichen musikalischen Bildung ausgerüstet, ging er im J. 1866 nach Paris, trat dort als Schüler Massart's ins Conservatorium ein und errang 1868 den ersten Preis für Violinspiel. Von Paris begab er sich nach London, wo seine Leistungen als Violinspieler und Componist Aufsehen erregten. Im J. 1873 zwang ihn jedoch ein Nervenleiden, die Künstlerlaufbahn zu verlassen, und um seine musikalischen Erfahrungen nach Möglichkeit zu verwerthen, entschloss er sich, Musikalienhändler zu werden. Als solcher lebt er gegenwärtig in Dresden, wo er als Chef der früher Hoffarth'schen Musikalienhandlung einen ausgedehnten Wirkungskreis gefunden hat und nach jeder Richtung in das musikalische Leben der Stadt fördernd eingreift, sich auch gelegentlich als Virtuos und Componist bei öffentlichen Aufführungen betheiligt. Im J. 1876 wurde er vom König von Sachsen zum Hofmusikalienhändler ernannt. Von der hohen Stufe, welche R. als Tonsetzer einnimmt, legen die folgenden von ihm veröffentlichten Werke Zeugniss ab: zwei Streichquartette, ein Streichquintett, ein Violinconcert mit Orchester, zwei Suiten für Violine und Clavier, über hundert Lieder für ein und zwei Singstimmen, Traumbilder für Clavier, sowie zahlreiche Salonstücke für Violine.

Rieschak, Hans Jakob, Orgelbauer zu Neisse, hat in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kreuzkirche zu Breslau eine Orgel von 26 Registern und zu Frankenstein in Schlesien von 25 Registern gebaut.

Riese, Johann Heinrich, Kammerlakai des Königs von Dänemark, gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, starb zu Kopenhagen am 26. März 1808. Man hat von ihm die auf die musikalische Temperatur bezügliche Schrift: »Arithmetische und geometrische Vergleichung, oder eine Linie, welche, wenn sie in arithmetische Theile getheilt wird, giebt auf einer anderen Linie geometrische Proportion« (Kopenhagen, 1759, in 4°).

Riese, Helene, geboren zu Berlin 1796. Für die Musik höchst begabt, erhielt sie früh Clavierunterricht von Lauska. Dreizehn Jahre alt spielte sie in Berlin zum ersten Mal öffentlich und zwei Jahre später erregte sie durch ein zweites öffentliches Concert die Aufmerksamkeit aller Sachkundigen. Zu derselben Zeit veröffentlichte sie ihre erste Composition, eine Sonate, op. 1 bei Schlesinger. Dieser folgte bald eine zweite, welcher Rochlitz eine poetische und enthusiastische Analyse widmete (»Allgemeine Leipziger Musikzeitung«, 1811, p. 575—576). Die Componistin war damals 15 Jahre alt. Im nächsten Jahre verheiratete sie sich mit einem Herrn Liepman. Es erschienen ferner:

Grosse Sonate, op. 3 (Schlesinger), Grosse Sonaten, op. 4 und 5 (Wien), Sonate für Clavier und Violine, op. 9 (Schlesinger), zwei grosse Trios: Piano, Violine und Violoncell, op. 11 und 12. Ferner: Quartett für Clavier, Violine, Violoncell und Bass, op. 13, und Sonate für Clavier und Violine, op. 14, Sonate für Clavier, op. 15, Phantasie für Clavier, op. 16. Die meisten dieser Sachen verrathen grosses Talent, der Aufenthalt oder das Todesjahr der begabten Frau ist gänzlich unbekannt. Die letzten Compositionen erschienen 1819.

Riesenbass, ein, in Wien erfundenes grosses Streichinstrument, das sich zum Contrabass, wie dieser zum Violoncell verhält. Es hat indess keine weitere Verbreitung gefunden.

Riesenharfe, s. Meteorologische Harmonika.

Rietz, Joh. Friedr., königl. Kammermusikus und Bratschist der königl. Kapelle in Berlin, wirkte bereits 1786 bei der Aufführung des »Messias« in Berlin als prinzl. Kammermusikus mit und kam dann in das Orchester des königl. National-Theaters. Er wurde 1826 pensionirt und starb am 25. März 1828 zu Berlin im 60. Lebensjahre. Seine beiden Söhne, Eduard und Julius, brachten den Namen zu Ruf und Ansehen. Der ältere

Rietz, Eduard, ist 1801 in Berlin geboren und bildete sich unter der Leitung seines Vaters, später unter der von Rode zu einem vortrefflichen Violinspieler aus, so dass er bereits im jugendlichen Alter als ausgezeichneter Concertspieler Ruf erlangte und in die königl. Kapelle kam. Zugleich war er guter Tenorsänger und wirkte als solcher in der Sing-Akademie fleissig mit, der er bereits seit 1821 angehörte. 1824 gab er seine Stellung in der Kapelle auf, gründete im November 1826 die philharmonische Gesellschaft, zu deren musikalischen Dirigenten er gewählt wurde und er brachte es bald so weit, dass der junge Verein Sinfonien und Ouverturen ausführen und die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen der Sing-Akademie übernehmen konnte. Leider hemmte ein früher Tod zu bald die segensreiche Wirksamkeit des ausgezeichneten Künstlers: er starb am 23. Jan. 1832, betrauert von allen, die ihn kannten, namentlich auch von dem jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy, der seinem tiefen Schmerz über diesen Verlust in dem Briefe vom 4. Febr. 1832 aus Paris rührenden Ausdruck giebt: »Ich weiss«, schreibt er, »seit gestern erst meinen unvergesslichen Verlust. Es ist eine schöne, liebe Zeit meines Lebens und viel Hoffnungen damit vorbei, und macht mich für immer unglücklich. Nun muss ich sehn, mir neue Pläne und Luftschlösser zu bauen, die vorigen sind verloren, denn er war immer mit hinein verflochten, und wie ich mir meine ganze Knabenzeit und die darauf folgende, nie werde ohne ihn denken können, so dachte ich mir bis jetzt auch die Zukunft nicht anders. Daran muss ich mich nun gewöhnen, aber eben dass ich an nichts denken kann, ohne eine Erinnerung an ihn, dass ich nie Musik hören konnte, ohne das, und nichts schreiben, ohne an ihn dabei zu denken, das macht mir den Lebensabschnitt doppelt fühlbar. Denn jetzt ist die vorige Zeit wirklich vergangen. Aber das verliere ich nicht allein, sondern einen Menschen, den ich liebte; hätte ich auch gar keinen Grund gehabt, oder alte Gründe verloren, so hätte ich ihn doch geliebt ohne Grund, und er hatte mich auch lieb, und das Bewusstsein, dass solch ein Mensch in der Welt sei, bei dem man ausruhen konnte und der Einem zu Liebe lebte, und der nichts wollte, als eben blos dasselbe, das ist nun vorbei. Es ist der härteste Verlust, der mich bis jetzt hat treffen sollen, und ich werde ihn niemals vergessen.« Der jüngere Bruder:

Rietz, Julius, ist gleichfalls zu Berlin am 28. Decbr. 1812 geboren. Auch er zeigte frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen, welche zuerst durch den Vater und den älteren Bruder Eduard gefördert wurden. Nach dem Tode desselben übertrug Mendelssohn seine Liebe auf Julius und blieb ihm bis an sein Ende ein treuer Freund und Beschützer. Unter den Musikern Berlins nahm sich Zelter des jungen Künstlers an und unterwies ihn in der Theorie; im Violoncellspiel unterrichteten ihn Kammermusikus Schmidt, Bernhard Rom-

berg und kurze Zeit auch Moritz Ganz. Gezwungen durch den frühzeitigen Tod des Vaters (1828), musste sich R. schon im zarten Jünglingsalter nach Erwerb umsehen, und so finden wir ihn denn bereits im 16. Lebensjahre als Violoncellist im Orchester des Königstädter Theaters angestellt. Bald darauf versuchte er sich zuerst als Componist; seine Musik zu Holtei's »Lorbeerbaum und Bettelstab« ward beifällig aufgenommen. Im J. 1834 berief ihn Mendelssohn, der damals als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf lebte, gleichfalls dorthin, um ihn als Musikdirektor bei dem, von Immermann gegründeten Theater zu unterstützen. Bekanntlich trennte sich Mendelssohn bald von Letzterem und R. übernahm nun die alleinige Leitung der Opern. Nach Mendelssohn's gänzlichem Weggange von Düsseldorf, welcher im nächsten Jahre, kurz vor Auflösung des Theaters erfolgte, legte auch R. seine Stelle nieder (1836) und übernahm in dem jugendlichen Alter von 25 Jahren den Posten als städtischer Musikdirektor daselbst. Von da an stieg die Lebenswaage des jungen Mannes. Das frische, geistig belebte Künstlerleben in Düsseldorf, die liebenswürdige Leichtlebigkeit des Rheinländers, die sagen- und poesievolle Färbung des herrlichen deutschen Stromgebietes, regte seine Produktionskraft ungemein an. In Düsseldorf entstanden die »Concertouvertüre«, die Ouverture zu »Hero und Leander«, der Schlachtgesang, die Lustspiel-Ouverture und viele andere seiner besten Compositionen. In Düsseldorf auch bildete sich in der Leitung der städtischen Concerte und einiger niederrheinischer Musikfeste sein eminentes Direktionstalent aus. Daneben trat er auch noch als Violoncellvirtuos auf; man rühmte seinen »vollen, kräftigen und klassischen Ton, sein geist- und gemüthvolles, echt künstlerisches Spiel«.

Ungern sah man am Rhein den geistvollen und kunstgebildeten Musiker nach Leipzig ziehen. R. war dorthin im J. 1847 an Stegmayer's Stelle als Kapellmeister ans Stadttheater berufen worden und hatte zur selben Zeit auch die Leitung der dasigen Singakademie übernommen. Vom 1. Octbr. 1848 an erhielt er auch die Direktion der Gewandhaus-Concerte. R. wusste in Leipzig bald feste Position in den musikalischen Kreisen zu fassen, nach Mendelssohn's Vorgange keine gar zu leichte Aufgabe. In den Jahren 1852 und 1853 führte er das Kapellmeisteramt am Theater allein fort; das Jahr darauf gab er dasselbe ganz auf und widmete seine Thätigkeit dem Gewandhause und der Singakademie, zugleich als Lehrer der Composition im Conservatorium für Musik wirkend. Auch als solcher erlebte er Freude und Erfolg. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Normann, Kapellmeister in Stockholm; Levy, Kapellmeister in München; Radecke, Kapellmeister in Berlin; Desoff, Kapellmeister in Karlsruhe; Nicolai, Direktor des Conservatoriums im Haag; Bargiel, Professor an der Hochschule für Musik in Berlin; von Sahr, jetzt in München lebend; Eichberg, Direktor des Conservatoriums in Boston; Erdmannsdörfer, Kapellmeister in Sondershausen; Franz von Holstein und viele Andere. Rietz fand, wie am Rhein, so auch in Leipzig viel Anregung. Frohe Tage verlebte er im Kreise hochgebildeter Kunstgenossen und Freunde. Hauptmann, David, Moscheles, Schleinitz, Petschke, Raimund und Hermann Härtel bildeten einen Kreis, der ihn zu reicher Thätigkeit und frischem Schaffen anfeuerte. 1850 brachte R. in Leipzig seine Oper »Der Corsar« zur Aufführung; 1859 folgte in Weimar die einaktige Oper »Georg Neumark und die Gambe« von Pasqué. Ausserdem schrieb er mehrere Ouverturen und Sinfonien, Concertstücke für Violine, Violoncell, Oboe und Clarinette, viele Lieder, Männergesänge u. s. w. Auch seine segensreiche kritische Thätigkeit begann R. in Leipzig als Mitglied der Bach- und Händelgesellschaften, sowie als Herausgeber von zwölf Sinfonien von Haydn und zwölf Concertarien von Mozart.

Im Februar des Jahres 1860 ward R. an Reissiger's Stelle († 1859) als Hofkapellmeister nach Dresden berufen. Im J. 1876 feierte er sein 40jähriges Dirigenten-Jubiläum und wurde bei dieser Gelegenheit von fern und nah vielfach ausgezeichnet. König Albert von Sachsen ernannte ihn zum Generalmusik-

direktor der königl. Kapelle. Seit 10 Jahren ist R. auch artistischer Direktor des unter dem Protektorate des Königs Albert stehenden Conservatoriums für Musik. Ein angestrengter amtlicher Wirkungskreis und eine bewundernswerth fleissige kritische Thätigkeit hat ihn in Dresden nicht zu so reicher Produktion kommen lassen, wie in Düsseldorf und Leipzig. Einige sehr gelungene Gelegenheitscompositionen abgerechnet, sind besonders zu erwähnen: eine grosse Messe in *F-dur*, ein *Te deum* für Männerchor und Blechinstrumente zum Dresdener Sängerfeste 1865 und eine Hymne »Das grosse deutsche Vaterland« von J. Pabst, für Basssolo componirt während der Auferstehung des deutschen Volkes im J. 1870. In neuerer Zeit hat der Meister bei etwas mässiger gewordener Amtsthätigkeit wieder mehr Muse gefunden und Mancherlei geschaffen, so eine Sonate für Pianoforte und Violine, eine Sonate für Pianoforte und Flöte, eine Festouverture zur goldenen Hochzeitsfeier des sächsischen Königspaares und vieles Andere. Zum grossen Theil ward der treffliche Künstler in seiner dienstfreien Zeit von der kritischen Redaktion der Beethoven-Ausgabe (neun Sinfonien, zehn Ouverturen, sowie alle übrigen Orchesterwerke und Gesangssachen mit Orchester), der Mendelssohn-Ausgabe und der Partitur-Ausgabe der Mozartschen Opern bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in Anspruch genommen. Es sind dies unvergängliche Denkmäler deutschen Fleisses, deutscher Pietät und umfassender musikalisch-philologischer Bildung.

In neuester Zeit ist der Meister auch an der Mozart-Ausgabe betheiligt. Otto Jahn hatte Recht, als er von seinem Freunde Rietz sagte, »dass in ihm ein Philolog verloren gegangen ist, was sehr zu bedauern sein würde, wenn er nicht Musiker geworden wäre«. Die künstlerische Thätigkeit von R. hat sich in fünffacher Art gezeigt: der Meister füllte würdig seinen Platz als tüchtiger Violoncellist aus, er schenkte der musikalischen Welt eine Reihe trefflicher Compositionen und ermöglichte, im Besitze einer umfassenden musikalisch-philologischen Bildung, seinen Zeitgenossen die genaue, von allen Schlacken frei gewordene Kenntniss vieler Meisterwerke der klassischen Musikperiode, er wirkte und wirkt noch segensvoll als Lehrer, in unübertrefflicher Weise aber als Dirigent. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, in letzterer Beziehung noch Worte zu verlieren, die Musikkreise Düsseldorfs, Aachens, Leipzigs und Dresdens mögen hierfür Zeugniss ablegen. Als Componist erscheint R. als Schüler und Jünger Mendelssohn's, ohne sich jedoch in erfindungslose, sclavische Nachahmung zu verlieren. Im Besitze vollständiger Beherrschung aller Formen- und Kunstmittel, wusste er aus jeder seiner bedeutenderen Compositionen ein Produkt einer durchempfundenen, selbsterlebten Seelenstimmung zu machen, so dass dieselben sämmtlich als wahr und tiefgefühlt erscheinen. Seine Concert-Ouverture, die Lustspiel-Ouverture, der »Schlachtgesang«, die »Dithyrambe«, das »Lied vom Weine« sind die bekanntesten von seinen Compositionen.

R. steht mit vollem Mannes- und Künstlerbewusstsein auf »classischem Boden«, ohne jedoch in seiner Abgeschlossenheit sich den Schöpfungen der Gegenwart zu verschliessen; dafür sprechen die Programme der Concerte, welche er in Düsseldorf, Leipzig und Dresden dirigirte, dafür spricht seine Thätigkeit als Operndirigent, insbesondere in der sächsischen Residenz, wo er Wagner's »Tannhäuser«, »Fliegenden Holländer« und »Die Meistersinger« mit gewissenhaftester Objektivität und entschiedenem Interesse leitete. Charakteristisch bezeichnet das Ehren-Doktordiplom der Universität Leipzig ihn als Mann, »dessen Streben in der Theorie, wie in der Praxis, im selbständigen Schaffen, wie im Leiten der Ausführung fremder Tonwerke unverrückt dem Hohen und Schönen zugewandt ist und sich dem Echten in jeder Kunst ebenbürtige Ziele setzt«. Der Meister erschien ziemlich lange als weisser Rabe unter seinen Kapellmeister-Collegen, er hatte keinen Orden. Leicht wäre es ihm gewesen, durch Widmung seiner zahlreichen Compositionen an fürstliche Personen ein oder das andere Bändchen zu erlangen; ihm fehlte dazu alles und jedes Zeug. Erst 1872 hat ihm der verstorbene König Johann bei Gelegenheit seiner goldenen Hochzeits-

feier das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen. 1874 erhielt er das Ritterkreuz des Schwedischen Nordsternordens. Ausserdem ist R. Ehrenmitglied einer Menge musikalischer Akademien (Berlin, Stockholm), Gesangvereine u. s. w. Am 1. Octbr. 1877 tritt er in den wohlverdienten Ruhestand.

Rifaut, Louis Victor Etienne, Sohn eines Contrabassisten der Oper, geboren zu Paris am 11. Jan. 1798, war Schüler des Pariser Conservatoriums und später Pensionär des Staats. Er machte als solcher eine Reise durch Italien und Deutschland und kehrte 1825 nach Paris zurück. Er war vor und nach seiner Reise Accompagneur der Pariser Oper und starb im Novbr. 1838. Seine in Paris aufgeführten Opern sind: 1) »*Le roi et le Bateliers*«, in 1 Akt (in Gemeinschaft mit Halévy); 2) »*Le camp du drap d'or trois actes*« (mit Batton und Leborne); 3) »*Un jour de réception*«; 4) »*André ou la Sentinelle perdu*«; 5) »*Gasparo*« (1836 ohne Erfolg). In Wien erschien eine italienische Arie »*Non so dir se pena sia*«.

Rigabellum, nach *Du Cange, Gloss.*, ein Instrument, das vor Einführung der Orgeln in der Kirche zur Begleitung des Gesanges gedient haben soll. Näheres ist nicht bekannt geworden.

Rigati, Giovanni Antonio, auch Rigatti, venetianischer Priester an der Kirche Santa Maria Formosa und Sänger an St. Marcus in der Mitte des 17. Jahrhunderts, war ein fruchtbarer Componist, welcher noch jung 1649 starb. Seine Schüler liessen sein Grab mit der folgenden Inschrift schmücken:

D. Joh. Ant. Rigattus

Musicus eximius docuit cantare puellas
Quae lapide et lacrymis ac prece membra regunt.

Von den Compositionen dieses Künstlers sind folgende bekannt: 1) »*Misse e salmi, parte concertati a* 3, 4, 5, 7 *e* 8 *voci, con* 2 *violini e parte a* 5 *voci a capella*« (in Venetia, app. Bartolomei Magni, 1640, in 4°); 2) »*Prima parte de Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci con alcuni cantilene*« (ibid., 1640, in 4°); 3) »*Motetti a voce sola con partitura*« (ibid., 1643, in 4°); 4) »*Messe e salmi ariosi a* 3 *voci concertati*« (ibid., 1643, in 4°); 5) »*Salmi diversi di compièta a una, due, tre e quattro voci con stromenti e senza e con le Antifone che si cantano, nel fine della compiéta*« (in Venetia, app. Alessandro Vincenti, 1646, in 4°); 6) »*Messa e Salmi a* 3 *voci con* 2 *violini e quattro parti di ripieno se piace*« (ibid., 1648, in 4°).

Rigaudon, eine Tanzweise, die aus der Provence stammen soll, und sowohl getanzt, wie gespielt und gesungen wurde. Der Charakter des Rigaudon ist heiter scherzend. Er wird meist im Viervierteltakt gesetzt, beginnt mit ein oder auch zwei Vierteln Vortakt und besteht in der Regel aus drei achttaktigen Theilen, die in viertaktige Abschnitte gegliedert sind. Nach der Beschreibung Mattheson's (»Kern melod. Wissenschaft«, S. 113) war die Reprise eine Art Trio »gleichsam eine Parenthesie oder Einschaltung, als ob dieselbe gar nicht zum Hauptvortrage gehörte, sondern nur so von ungefähr dazwischen käme. Derowegen sie auch die Tiefe des Klanges und keinen rechten Schluss liebt, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle«. In der italienischen, wie in der französischen Oper wurde diese Tanzweise zu Chören und im Ballet verwendet und selbst als Arienform fand sie bei den Franzosen Eingang.

Rigel, Anton, dessen eigentlicher Name Riegel, hat seit 1780 zu Speier, Mannheim und Paris fünf Werke Claviertrios und 1790 *Caprices pour le Claveein* stechen lassen.

Rigel, Heinrich Joseph, Musikmeister an der königl. französischen Singschule und dem *Concert spiritnel* in Paris ums Jahr 1788, geboren zu Wertheim in Franken 1741. Er war kurze Zeit Schüler Jomelli's und kam nach Paris, wo er Unterricht ertheilte und sich als Componist bekannt machte, bis er die obengenannten Stellungen einnahm. Für die Kirche schrieb er: 1) »*La sortie d'Egypte*«, französisches Oratorium, 1775; vier Jahre hinter einander im *Concert spiritul* mit Beifall aufgeführt; 2) »*La prise de Jericho*«, 1778; 3) »*Regina*

coeli«, eine Motette mit Chören; 4) »*Jephté*«. Fürs Theater die Operetten: 1) »*Blanche et Vermeille*«; 2) »*Le savetier et le Financier*«, in zwei Akten, 1778; 3) »*Automate*«, 1779; 4) »*Rosanie*«, 1780; 5) »*Aline et Zamorin*«; 6) »*Lucas*«; 7) »*Le bon fermier*«. Die vier ersten auf dem italienischen Theater aufgeführt und in Partitur gestochen. Ausserdem Sonaten, Trios, Concerte fürs Clavier, auch Sinfonien, welche letzteren besonders gerühmt wurden und von welchen 15 Instrumentalwerke zu Paris gedruckt wurden.

Rigel, Henri Jean, zweiter Sohn von Heinrich Joseph, geboren zu Paris am 11. Mai 1772, war Schüler seines Vaters und wurde mit 13 Jahren Repetitor an der königl. Gesangschule. Später wurden in den *Concert spirituels* von ihm religiöse Compositionen: »*Gédéon*«, »*Judith*«, »*La Retour de Tobie*« und eine Sinfonie für grosses Orchester ausgeführt. R. begleitete 1798 Napoleon nach Egypten, wurde in Cairo mit der musikalischen Leitung des dort errichteten französischen Theaters betraut, und liess dort seine Oper »*Les deux Meuniers*« (1799) aufführen. 1800 nach Paris zurückgekehrt, erhielt er den Titel Hofpianist und nahm seine Funktionen als Lehrer des Clavierspiels, als welcher er geschätzt war, wieder auf. »*Le duel nocturne*«, komische Oper, wurde 1808 im Theater Feydeau gegeben. Seine übrigen Compositionen bestehen in: Ouverturen, vier Clavierconcerten, Trios, Duos, Sonaten, Fantasien, Rondos, Variationen, in Paris bei Erard, Gaveau, Nadermann erschienen. R. starb zu Abbeville am 16. Decbr. 1852. Sein älterer Bruder Louis ist 1789 in Paris geboren, liess sich zu Havre nieder, wo er unter andern die Haydn'schen Sinfonien für Clavier arrangirt herausgab, und starb daselbst am 25. Febr. 1811.

Riggieri, Colombe, in Paris unter dem Namen Colombe aînée bekannt, eine einst daselbst gefeierte Sängerin, ist in Venedig 1754 geboren und kam schon als Kind mit ihren Eltern nach Paris, woselbst sie auch im Gesange ausgebildet wurde. Sie starb daselbst 1837.

Riggieri, Marie Madeleine, Schwester der Vorigen, bekannt unter dem Theaternamen Adeline, ist 1760 zu Paris geboren und in Versaille 1841 gestorben. Erst zur Tänzerin erzogen, glänzte sie später durch ihr dramatisches Talent und ihre schöne Stimme als Sängerin. Ihr letztes Auftreten fand 1799 in der alten Oper »*Fanfan et Colas*« statt.

Righi, Francesco, Kapellmeister an der Jesuitenkirche zu Rom gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, war ein Musiker der römischen Schule und hat ausser vielen Kirchensachen auch einiges für das Theater geschrieben, wovon eine Oper »*L'Innocenza riconosciuta*« zu Genua 1653 aufgeführt wurde.

Righi, Giuseppe Maria, Componist der Bolognesischen Schule, von welchem in Bologna 1694 die Oper »*La Bernarda*«, zu der er auch das Libretto geschrieben hatte, aufgeführt wurde.

Righi, Giuseppe, geboren zu Carpi in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Mönch und Kapellmeister der Schule Mirandola. Es sind von ihm mehrere Arbeiten veröffentlicht, bekannt ist jedoch nur: »*Compieta romane a otto voci con Litanie, Motetti et Antifone della beata Maria Virgine*«, op. 7 (Venetia; appresso Giac. Vincenti, 1610 in 4°).

Righini, Vincenzo, wurde am 22. Jan. 1756 zu Bologna geboren. Er fand schon als Knabe wegen seiner ausgezeichneten Stimme Aufnahme im Conservatorium und wurde hier zu einem vorzüglichen Sopransänger ausgebildet. In der Mutation wandelte sich der Sopran in einen Tenor, da er aber unvorsichtiger Weise während dieser gefährlichen Periode die Stimme nicht schonte, so verblieb ihr ein dumpfer, heiserer Klang, und der junge Mann fand es gerathener, da er die Musik einmal zum Lebensberufe erwählt hatte, sich nunmehr vornehmlich mit theoretischen Studien zu beschäftigen. Der berühmte Pater Martini wurde sein Lehrer in der Composition. Im J. 1776 wurde er für die Bustelli'sche *Opera buffa* in Prag engagirt, fand aber als Sänger nur mässigen Beifall. Mehr Glück hatte er mit einigen Compositionen für die Bühne, ausser einigen Gesangsscenen auch drei Opern: »*La vedova scaltra*«,

seine erste Oper überhaupt, dann »*La bottega del Caffè*« und »*Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra*«, ein Stoff, der die Componisten stets mächtig angezogen hat. Diese Werke fanden den wärmsten Beifall, und das Leben des jungen Tonsetzers gestaltete sich in Prag, trotz seines Fiasko als Sänger, doch zu einem recht freundlichen. Nach einem dreijährigen Aufenthalte erhielt er einen Ruf als Kapellmeister bei der italienischen Oper in Wien und gewann auch hier mit seiner neuen Oper »*L'Incontro inaspettato*« eine so freundliche Aufnahme, dass sich der Kaiser Joseph II. sogar persönlich für ihn interessirte und ihm das Amt eines Singmeisters der Prinzessin Elisabeth von Württemberg übertrug. Im J. 1788 trat er in den Dienst des Kurfürsten von Mainz, vollendete hier seine schon in Wien begonnene Oper »*Le Demogorgone ossia il Filosofo confuso*« und componirte für den Kurfürsten von Trier die grosse Oper »*Alcide al Bivio*«. Inzwischen war die Stelle des Kapellmeisters Alessandro für diesen unhaltbar geworden und die Wahl eines Nachfolgers fiel auf Righini, welcher den Ruf als königl. Kapellmeister bei der italienischen Oper in Berlin, mit 3000 Thlrn. Gehalt, auch mit Freuden annahm. Er trat das neue Amt 1793 an und debutirte mit dem »*Enea nel Lazio, Dramma eroi-tragico di Filistri, in 3 Atti*«, am 7. Januar dieses Jahres mit vielem Glück. Im darauf folgenden Jahre verheiratete er sich mit der Sängerin Henriette Kneisel, »eine der rührendsten Sängerinnen und reizendsten Blondinen«, wie sie von Gerber genannt wird. Doch war ihm in der Ehe ein dauerndes Glück nicht beschieden (s. den folgenden Artikel); Differenzen führten schon im J. 1800 wieder zu einer Scheidung. Trotz der drohenden Wetterwolken am politischen Horizonte blieb die italienische Oper nach dem Tode des Königs Friedrich Wilhelm II. bestehen und auch R. wurde in seinem Amte bestätigt; als aber die Katastrophe von 1806 hereinbrach, hörte seine Thätigkeit als Kapellmeister selbstverständlich fast ganz auf. Im J. 1810 wurde sein einziger hoffnungsvoller Sohn von einem Pferde erschlagen, und dies erschütterte R. derart, dass er selbst schwer erkrankte und seine Gesundheit stetig und merklich abnahm. Zwar trat er noch 1812 eine Erholungsreise in sein schönes Vaterland an, doch verabschiedete er sich schon von seinem Collegen B. A. Weber mit den Worten: »Mein Glaube ist, dass ich nicht wiederkehren werde, dann singen Sie mir ein *Requiem* und ein *Miserere*«, und in der That starb er auch am 19. Aug. 1812 in seiner Vaterstadt Bologna.

Righini hat sich in allen Compositionsgattungen versucht, dass aber seine Werke für die Bühne in erster Reihe stehen, ist selbstredend. Den schon genannten Opern folgten in Berlin noch »*Il Trionfo d'Arianna, Dramma con cori in 3 Atti*«, am 23. Decbr. 1793 zur Vermählung des Kronprinzen (Friedrich Wilhelm III.) aufgeführt; »*Atalanta e Meleagro, Festa teatrale che introduce ad un ballo allegorico*«, am 15. Febr. 1797 zuerst aufgeführt; »*Armida, Dramma in 2 Atti*«, erste Aufführung am 28. Jan. 1799, eigentlich nur eine gänzliche Umarbeitung einer älteren »Armide«, die er schon in Mainz componirt hatte: »*Tigranes, Dramma eroi-tragico con cori e balli da 3 Atti*«, zuerst am 20. Jan. 1800; »*Gerusalemme liberata ossia Armida al Campo de Franchi, 2 Atti*«, zuerst am 17. Jan. 1803, an welchem Tage auch »*La selva incantata*« in Scene ging. Die Texte zu allen diesen Opern hat der Hofpoet Filistri geliefert; »Tigranes und das befreite Jerusalem« waren zu ihrer Zeit berühmt. Doch sind sie sämmtlich so völlig in dem italienischen Geschmacke der damaligen Zeit geschrieben, dass sie heut zu Tage zu den gänzlich Verschollenen gehören. Nur die Ouverture zum »Tigranes«, die sich den edelsten Werken für Instrumentalmusik anreiht, hört man wohl ab und zu noch einmal in Concerten. — Von Kirchenmusiken existirt eine *Missa solenne* in *D* für 4 Stimmen mit Orchester; ein *Te deum*, welches am 13. März 1810 zur Feier der Rückkehr des Königspaares im weissen Saale des Schlosses unter des Componisten eigener Direktion aufgeführt wurde; ein *Requiem a capella*, eine Messe und ein Graduale. Ferner sind mehrere Festcantaten vorhanden, sowie eine grosse Zahl von Liedern und

einzelnen Scenen für die Bühne; auf allerhöchsten Befehl hat Righini auch die Balletmusik zu einem pantomimischen Tanze geschrieben. Ganz unbedeutend aber sind die kleineren Instrumental-Compositionen, von denen mehrere, theils für Clavier, theils für mehrere Instrumente erschienen sind.

Righini, Eleonore Elisabeth Henriette, Gattin des Vorigen, geborne Kneisel, erblickte im J. 1767 das Licht der Welt in Stettin. Ihr Vater war Flötist am dortigen Theater, ihre Mutter eine gute Schauspielerin, und so war Henriette ein sogenanntes Theaterkind, d. h. sie wurde direkt für die Bühnenlaufbahn erzogen. Erst fünfzehn Jahre alt betrat das junge Mädchen zum ersten Male die Bühne und zwar in Berlin, in der Oper »Die samnitische Vermählungsfeier«. Von eifrigstem Kunststreben beseelt, fühlte sie selbst am besten, wie viel ihr noch zur Vollkommenheit fehle. Sie nahm deshalb noch fortgesetzt Unterricht, ging 1787 zur Grossmann'schen Theatergesellschaft nach Hannover und von hier endlich nach London. Unter wessen Leitung sie in England fleissig weiterstudirte, findet sich nirgends angegeben, doch muss es ein tüchtiger Lehrer gewesen sein, denn als sie nach Deutschland zurückkehrte und 1793 in Frankfurt sang, erregte sie als schöne Müllerin förmlich Sensation. Von hier kam sie nach Berlin und hier heiratete sie der Kapellmeister Righini. Ihr Talent wies sie gänzlich auf die *Opera buffa* an, und als diese bei Friedrich Wilhelms II. Tode aufgelöst wurde, ging sie 1798 nach Hamburg. Ihr Mann blieb im Amte und wurde von dem Nachfolger bestätigt; er scheint aber schon damals dagegen gewesen zu sein, dass seine Frau bei der Bühne bliebe, und mit vollem Rechte, denn sie war sehr schwächlich und es zeigten sich schon damals Spuren eines schleichenden Brustübels. Mit aller Entschiedenheit bestand Righini auf seinem Willen, als die Sängerin 1800 nach Berlin zurückkehrte. Doch hatten seine Vorstellungen keinen Erfolg, die Liebe zur Bühne scheint bei der Künstlerin grösser gewesen zu sein, als die zu dem Gatten und dem Sohne, mit dem die Ehe gesegnet worden war. Die Differenzen zwischen beiden erreichten in Folge dessen eine Höhe, dass ein Zusammenleben nicht länger möglich war, die Ehe wurde getrennt, und wie Recht Righini gehabt hatte, zeigte sich bald, denn Henriette starb schon am 25. Jan. 1801 in Berlin an der Auszehrung.

Riley, William, englischer Musiker, lebte zu London um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er gab eine Sammlung von vierstimmigen Psalmen heraus, nebst einer Erläuterung der Psalmodie und einer Beurtheilung des Methodisten-Gesanges. Der Titel heisst: »*Parochial musik corrected, containing remarks on the performance of psalmody in country-churches, and on the ridiculous and profane manner of singing practised by the methodists; together with parochial harmony, consisting of a collection of Psalm-tunes, in three and four parts*« (London, 1762, in 4°).

Rilasciante, Vortragsbezeichnung, wie *ritardando* = zögernd, nachlassend.

Rileh, Name einer sehr einfachen, unter der Landbevölkerung Russlands häufigen Leyer.

Rimbault, gelehrter Musiker und Musikschriftsteller, der sich hauptsächlich um die Geschichte der Musik Englands grosse Verdienste erworben hat. Durch ausgebreitete und solide Kenntnisse auf diesen Gebieten nimmt er überhaupt unter seinen Landsleuten eine erste Stelle ein. Seine Familie stammt aus der Normandie und machte sich nach der Widerrufung des Edikts von Nantes in London ansässig, wo R. am 13. Juni 1816 geboren wurde. Sein Vater war Professor der Musik und Organist von Saint-Gilles-the-fields im Quartier »Soho« in London, er wurde auch der erste Lehrmeister seines Sohnes in der Musik, bis derselbe dem berühmten Organisten Wesley übergeben wurde. Unter der Leitung dieses Musikers vollendete R. seine Studien und wurde, 16 Jahr alt, Organist an der Schweizerkirche in Soho. Die häufige Gelegenheit, die er hier fand, die Psalmen älterer Kirchencomponisten zu begleiten, erweckte und leitete seinen Geschmack auf das specielle Studium der alten Musik, dem er sich

fortan mit Ausdauer widmete. 1838 eröffnete er einen Cursus von Vorlesungen über die Musikgeschichte Englands. Diese verfehlten in keiner Weise ihren Zweck, sie erweckten das Interesse für die Geschichte dieser Kunst und lenkten die Aufmerksamkeit auf die verdienten Bestrebungen des jungen Mannes. Ms. Rimbault, Edouard Tayler und William Chapell verbanden sich bald darauf zur Gründung der »*Musical antiquarian Society*«, welche am 1. Novbr. 1840 ins Leben trat und deren thätigstes Mitglied R. wurde. Die vorzüglichen Ausgaben der Werke altenglischer Componisten durch diese Gesellschaft sind bekannt. Sie bestehen in schönen Partitur-Ausgaben von Byrd, Morley, Wilbye, Weelkes, Dowland, Gibbons, Bateson, Purcell u. a., welche durch historische und kritische Anmerkungen von R. bereichert sind. Gleichzeitig war die »*Society Percy*« gegründet worden, welche für die altenglische Poesie dieselben Zwecke verfolgte. R. war Secretair dieser beiden Gesellschaften. Die »*Motett Society*«, constituirt 1841, stellte sich die Aufgabe, die Werke von Palestrina, Vittoria, Orlandus Lassus u. a. mit englischem Text zum Gebrauch der reformirten Kirche herauszugeben. Auch hierbei wurde R. der Haupttheil der Arbeit überlassen. 1842 wurde er Mitglied der Gesellschaft der Alterthumsforscher in London und erhielt von Göttingen das Doctordiplom. Vielfache Aufforderungen, Vorlesungen zu halten in Edinburg und Liverpool, auch das Anerbieten, an der Universität Harvard in den Vereinigten Staaten eine Professur anzunehmen, lehnte er ab. Er blieb in London, wo er wiederholt Vorlesungen hielt. 1844 wurde er Doctor der Rechte und Examinator am königl. Lehrer-College. 1843 und 1844 besuchte er die Bibliotheken von Oxford und Cambridge und des Fitz-William-Museums, wobei Manches der Vergessenheit zu entziehen er Gelegenheit fand. Einige dieser Werke sind im ersten Bande der »*Cathedral Music*« von Samuel Arnold abgedruckt. Auch der Veranstaltung der neuen Händel-Ausgabe wurde die Betheiligung Rimbault's vom Comité erbeten und gewährt.

Als praktischer Musiker hat sich R. auch als Componist versucht, indem er eine kleine Oper schrieb: »*The fair Maid of Islington*« und das musikalische Drama »*The castle Spectre*« (1838 und 1839 in London aufgeführt), ferner eine Anzahl englischer Gesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung. Die Anfertigung der Clavierauszüge nach den Partituren, der Opern von Spohr, Macfarren, Balfe, Schirra, Wallace ist ihm ebenfalls anzurechnen. Die durch R. herausgegebenen Werke sind die folgenden: 1) »Dr. Arnold's *Collection of cathedral music, a new edition carefully collated with numerous ancient Mss. in which is added an accompaniment for the organ, and biographical accounts of the various composers*«, 3 Bde. in Fol. (London, Dalmaine & Co.). 2) »*A collection of cathedral Music, by the great English masters, consisting in services and Anthems selected from the Books of the different cathedrals, from the Aldrich, the Tudway, and the Fitzwilliam Mss. Collections; and from the library of the Music School of Oxford. Printed in score, with an accompaniment for the organ and biographical notices of the composers*« (London, Chapell & Co.), in Fol. 3) »*Cathedral chants of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuriers, selected from the Books of the cathedrals and collegiate establishments; in score, with an accompaniment for the organ, and biographical notices of the composers*« (London, Dalmaine & Co.), in Fol. 4) »*The full cathedral service composed by Thomas Tallis etc.*« (ibid.). 5) »*The order of daily service with the musical notation as adapted and composed by Th. Tallis. Carefully revised and corrected, with an historical and critical preface*« (ibid.). 6) »*A collection of services and anthems, chiefly adapted from the works of Palestrina, Orlando de Lasso, Vittoria, Colonna, etc.; Published under the direction of the Motett Society*«, 3 vol. in Fol. 7) »*A collection of Anthems by composers of the Madrigalian era*« (zum ersten Mal nach Manuscripten, die im Besitz des Herausgebers), in Fol. 8) »*The Order of Morning and Evening Prayer, with the Harmony in 4 parts*« (London, Novello). 9) »*The order of daily service*« (zum Gebrauch der Peterskirche in Westminster). 10) »*Edward Lowe Order of chanting the Cathedral service*«,

nach der zweiten Ausgabe erschienen, Oxford, 1664, und für den modernen Gebrauch eingerichtet (London, Chapell). 11) »*The Hand-Book for the Parish Choir, a collection of Psalm, Tunes, services, anthems, chants, Sanctus etc.*« (ibid.). 12) »*The Organist Handbook*«, Orgelpräludien nach Componisten der deutschen Schule (Cramer, Beale & Co.). 13) »*Vocal part Music-sacred and secular, a collection of Anthems etc.*« (London, Dalmaine). 14) »*The Whole book of psalms*«, nach der Ausgabe des Thomas Este, 1592, mit historischen und biographischen Notizen; Partiturausgabe (Mus. Antiq. Society). 15) »*The Booke of common prayer with musical notes, as used in the chapel royale of Edward VI* 1550«, zusammengestellt von John Marbeck; abgedruckt im Facsimile (Richering). 16) Zweite Ausgabe mit einer historischen Vorrede und der Biographie Marbeck's (London, A. Novello). 17) »Messe, fünstimmig, componirt unter der Regierung der Königin Marie für die Pauls-Kirche von William Byrd«; Partiturausgabe, nebst einer historischen Einleitung. 18) »*Thomas Morley's First Book of Ballets for* 5 *voices*«; erste Partiturausgabe nach der Originalausgabe von 1595 (Mus. Antiq. Society), in Fol. 19) »*Thomas Batesons First set of Madrigals for* 3, 4, 5 *et* 6 *voices*«; erste Folge der Madrigale u. s. w. nach der Originalausgabe in Partitur (idem), in Fol. 20) »*Orlando Gibbons Fantasies of* 3 *parts for viols. Scored from the original edition and collated with various ancient Mss.* (idem), in Fol. 21) »*Bonduca, an opera composed by Harry Purcell*«, zum ersten Mal veröffentlicht mit der Geschichte des Ursprungs und der Entwicklung der dramatischen Musik in England (idem), in Fol. 22) »*Parthenia, or the first Musick ever printed for the Virginals*«; in die moderne Notenschrift übertragen, nebst einer Skizze über die erste Epoche des Clavierspiels (idem). 23) »*Nursory Rhymes, with the Tunes to which they are sung in the Nursery of England, obtained principally from oral tradition*«; Wiegenlieder, nebst den Worten, auf welche sie gesungen wurden in den verschiedenen Theilen Englands; grösstentheils nach Ueberlieferung. 24) »*Christmass Carols with the ancient melodies to which they are sung in various parts of the country*« (ibid.). 25) »*The ancient vocal Music of England etc.*«; Sammlung, hauptsächlich von Compositionen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts etc., für den modernen Gebrauch eingerichtet, und historische Einleitung über Ursprung und Entwicklung der oben bezeichneten Gesänge in England, nebst biographischen Notizen der Componisten (J. B. Cramer & Co.), 4°. 27) 28) 29) Die Oratorien »Samson«, »Saul« und »Messias« von Händel; Partiturausgabe nebst Clavierauszug und historischer Einleitung (Society Händel); 30) »*The Childs first Instruction-Book for the piano-forte, with variety of progressive Lessons*« (London, Dalmaine). 31) »*A Guide to the use of the new Alexandre Church Harmonium, etc.*« (London, Chapell). 32) »*Rimbault's Harmonium Tutor. A concise and easy book of instruction fo this popular instrument*«, 8. Aufl. (ibid.). 33) »Sammlung von Kirchenmusikstücken, für Harmonium oder Orgel eingerichtet«. 34) »Abhandlung über Musik von Roger North; nach dem Original-Manuscript und mit Noten versehen von Rimbault« (London, George Bell, 1846), klein in 4°, XXIV und 139 Seiten. (Nachahmung des Drucks des 17. Jahrhunderts, auf holländischem Papier mit dem Bilde Rogers. 35) »*The Organ, its history and construction etc., Edward Rimbault*« (London, Robert Cocks, 1855), ein Theil, gross in 8°, 596. 36) »*The Pianoforte, its origin, progress and construction* u. s. w., nebst Notizen über die Instrumente desselben Genres, als Clavicorde, Virginal, Spinett, Harpsichord, von E. Rimbault« (London, Robert Cocks, 1860), ein Bd., 420 Seiten, mit Beispielen von Clavierstücken alter Meister. 37) »*Bibliotheca Madrigaliana; a Bibliographical account of musical and poetical works published in England during the reings of Elisabeth and James he first*« (London, J. R. Smith). 38) »*Who was Jack Wilson, the singer of Shakespeare staye?* Ein Versuch, zu beweisen, dass Jack Wilson und Jac. Wilson, Doctor der Musik an der Universität Oxford 1644, eine Person seien« (London, J. R. Smith). 39) »*A Little Book of Songs and Ballads, gathered from ancient Musik Books*«.

Mss. and printed (Russell Smith, 1851), ein Bd. in 12°. — Aus der vorgenannten grossen Zahl interessanter und wichtiger Arbeiten, die alle mit Sorgfalt und mit Kenntniss ausgeführt sind, leuchtet das Verdienst Rimbault's vollständig ein. Die Zahl der historischen und kritischen Notizen, die er aufgesammelt und noch nicht verwerthet hat, ist nicht gering. Er starb am 26. Septbr. 1876 in London.

Rinaldini, D. Soccorso, Geistlicher und Kapellmeister an Della Madonna de Monti, geboren zu Fabriano im Kirchenstaate im Anfange des 18. Jahrhunderts, wurde 1746 als Sänger in den Chor der päpstlichen Kapelle aufgenommen. Er bildete viele gute Gesangs- und Compositionsschüler. Seine Compositionen blieben Manuscript.

Rinaldo, la Montagnana, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, lebte im Herzogthum Modena. Von seinen Compositionen ist nur bekannt: »*Il primo libro il motetti a 4 voci*« (Venedig, 1573, in 4°).

Rinaldo da Capua, dramatischer Componist, seiner Zeit berühmt, ist geboren 1715 in Capua als der natürliche Sohn eines grossen Herrn, nahm, da er keinen Familiennamen besass, den Namen seiner Vaterstadt an. Er zeigte sich für die Musik schon früh sehr begabt und machte, nachdem er Unterricht empfing, schnelle Fortschritte, so dass er, 15 Jahr alt, seine erste Oper aufführen liess. Sein Talent war grösser, als seine musikalischen Kenntnisse. Die begleitenden Recitative hat er nicht, wie man meinte, eingeführt, wohl aber war er einer der ersten, welcher Ritornelle und Zwischenspiele bei gewissen Recitativen anbrachte. Seine Lebensschicksale waren nicht die glücklichsten. Erst aus Neigung und mehr zu seinem Vergnügen Musik treibend, war er später genöthigt, die Kunst zu seiner Profession zu machen. Von seinen Compositionen sind nur die folgenden noch bekannt: 1) »*La Zingara*« *opera buffa*, 1 Akt. 2) »*La Donna vendicativa*« (diese Partitur befand sich in der Bibliothek von Burney). 3) »*Farnace*«, 1739. 4) »*La liberta nociva*« (Venedig, 1744). 5) »*L'Ambizione delusa*«. 6) »*La commedia in commedia*« (Venedig, 1749).

Rinforzando (abgekürzt: *rf.*), Vortragsbezeichnung = verstärkend, wie **Rinforzata,** bezieht sich auf eine, damit bezeichnete Note, die mit erhöhtem Accent ausgeführt werden muss, doch nicht so scharf ausgeprägt wie bei der Bezeichnung mit *sf* = *sforzando* oder *sforzato*, das den höchsten Grad der scharfen Betonung bezeichnet.

Ringhard, Martin, Magister und Archidiakonus zu Eilenburg Anfang des 17. Jahrhunderts, derselbe, welcher von mehreren Bibliographen als »Richard« aufgeführt ist, wurde 1585 geboren und starb 1649 (s. Winterfeld, »Der evang. Kirchengesang«, T. II S. 5). Man hat von ihm ein sechsstimmiges Musikstück über den Choral »Nun danket alle Gott«. Es ist betitelt: »Geistliches musikalisches Triumph-Cränzlein, von der hoch edeln und recht englischen Dorothea, und grossen Gottes-Gab der Frau Musica« (Leipzig, 1619, Gruber).

Ringk, Johann, Organist an der Marienkirche zu Berlin, geboren zu Frankenhayn in Thüringen um 1730. Im J. 1754 erhielt er seine Stelle in Berlin, wo er wegen seines Fugenspiels aus dem Stegreif berühmt ward.

Ringelpauke, s. Rappel.

Rinck, Johann Christian Heinrich, wurde am 18. Febr. 1770 zu Elgersburg im Herzogthum Gotha, am Fusse des Thüringer Waldes, geboren, woselbst sein Vater und Grossvater fast ein Jahrhundert hindurch die Schullehrerstelle verwalteten. Dem anfänglichen, sehr dürftigen Unterrichte von Seiten des Vaters folgte die musikalische Unterweisung des talentvollen Knaben durch verschiedene, seit alter Zeit als tüchtige Musiker bekannte Organisten und Cantoren Thüringens. Wir nennen Abicht in Angelroda, Junghans in Arnstadt, Rinck (ein Oheim) in Unterpälitz bei Ilmenau, endlich Kirchner in Büchelohe. Im J. 1786 kam der Knabe nach Erfurt zu Kittel, dem damals noch einzigen bekannten Schüler Sebastian Bach's. Hier blieb er drei Jahre, bildete sich namentlich im Orgelspiel und in der Composition für dies Instrument aus und nahm 1790 die Stadtorganistenstelle zu Giessen an. Mit welchen Mühen und

Einschränkungen die Musiker damals selbst in Städten wie Giessen zu kämpfen hatten, mag daraus erhellen, dass R. in seiner kleinen Selbstbiographie (Breslau, 1833, bei Aderholz) selbst schreibt: »Ich hatte nie Gelegenheit, die grossartigen Werke unserer bedeutendsten Meister zu hören, ja nicht einmal zu sehen, und während meines fünfzehnjährigen Aufenthalts zu Giessen wurde mir nur ein Mal das Glück zu Theil, einer Partitur habhaft zu werden. Es war die von dem Mozart'schen Requiem. Mit wahrem Heisshunger wurde dieselbe verschlungen, und eine grosse Wehmuth ergriff mich, als ich dieselbe wieder zurückgeben musste. Auch der Umstand, dass ich von dem Schicksale verurtheilt war, eine alte, sehr schlechte Orgel mit kurzer Octave ohne Pedal fünfzehn Jahre lang zu spielen, musste mich im praktischen Orgelspiele sehr zurückbringen. Indessen wurden doch des Nachts, aus reiner Liebe zur Kunst, die Clavier- und Orgelcompositionen von Sebastian und Ph. E. Bach, Mozart, Haydn, Clementi, Kotzeluch u. A. auf einem schlechten Clavicorde so gut als möglich einstudirt; im Theoretischen theils die Schriften eines Marpurg, Kirnberger, Ernst Wolf, Türk und Anderer benutzt, und dabei, so viel die Zeit es mir gestattete, componirt.« Im J. 1805 wurde R. nach Darmstadt berufen und als Stadtorganist, Cantor und Musiklehrer an dem grossherzogl. Pädagogium, Examinator der Schulamtskandidaten der Provinz Starkenburg und Mitglied der grossherzogl. Hofkapelle angestellt. 1813 vertauschte er die Stelle des Stadtorganisten mit der an der Schlosskirche und wurde 1817 zugleich zum wirklichen Kammermusikus ernannt. In diesem Wirkungskreise, getragen durch die Gunst und Gnade eines kunstsinnigen Fürsten, geliebt und geehrt von Künstlern und Laien, im persönlichen Verkehr mit dem Abt Vogler, dem Kapellmeister Carl Wagner, dem General-Staatsprocurator Dr. Gottfried Weber, dem berühmten Theoretiker, mit Hofrath André in Offenbach, Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M., verblieb R. bis zu seinem Tode. Er starb zu Darmstadt am 7. August 1846 als Doctor der Philosophie und grossherzoglicher Hoforganist.

R. galt als einer der bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit und ist unstreitig einer der fruchtbarsten Componisten für sein Instrument gewesen. Als solcher war er durchweg praktisch, wusste, wo es hauptsächlich fehlte und lieferte deshalb für alle Fälle des Orgeldienstes in der Kirche und für jedes Stadium der Fertigkeit höchst schätzbares Material. Nicht, dass er dadurch flach geworden wäre, sondern im Gegentheil vertrat er stets den Standpunkt des Edlen, verwarf alle tändelnde Spielerei und suchte die Organisten durch seine Compositionen für die grossen Meisterwerke der Orgelheroen vorzubereiten. Daraus ist auch die ungemeine Verbreitung seiner Werke erklärlich, denn es giebt wohl kaum irgendwo einen Dorforganisten, der nicht vornehmlich die Rinck'schen Prä- und Postludien zu seinem Repertoire zählte. Als Anhang zu der erwähnten kleinen Selbstbiographie führt er selbst nicht weniger als 51 Nummern von Orgelwerken auf, von denen die meisten aus einer ganzen Anzahl von Compositionen, bis zu 30, bestehen. Als seine Hauptwerke auf diesem Gebiete gelten ein »Choralbuch« mit Zwischenspielen und die grosse »Orgelschule«, welche als op. 55 in sechs Theilen bei Simrock in Bonn erschien. Diese wurde von 1819 bis 1821 geschrieben und es widerfuhr ihr sogar die Ehre, 1828 von Richauld in Paris nachgestochen und von dem Direktor Choron mit einer Vorrede versehen und in dem Institute für religiöse Musik als Lesebuch eingeführt zu werden. Weniger bedeutend sind Rinck's Claviercompositionen, welche meist nur als Uebungsstücke für seine zahlreichen Schüler geschrieben wurden. Unter den Vocalcompositionen heben wir ein »Vaterunser« für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Clavier, ein »Halleluja«, eine »Todtenfeier«, eine »Weihnachtscantate« und eine »Charfreitagscantate«, alle für vier Singstimmen und Orgel besonders hervor. Auch sie zeichnen sich sämmtlich durch reinen Satz und durch das Streben nach edler Einfachheit vortheilhaft vor vielem gleichartigen Schablonenwerk aus. Vieles, darunter auch Mancherlei

für Instrumentalmusik, sogar ein Liederspiel »Der blinde Gärtner« von Kotzebue, ist Manuscript geblieben.

Rinoldi, Antonio, Componist, Ende des 16. Jahrhunderts zu Mailand geboren, war daselbst an St. Martino Organist. Er veröffentlichte 1627: »*Il primo libro de Motetti concertati a 2, 3, 4 et 5 voci*«, op. 2 (Venedig, Vincenti).

Rinuccini, Ottavio. Wer bis zu den Anfängen der Oper zurücksteigt, dem hat der Name Rinuccini einen wohlbekannten Klang, der sich eng mit den ersten Versuchen des gesungenen Dramas verbindet. R. war aus edlem Geschlecht und in Florenz in der Mitte des 16. Jahrhunderts geboren. Er zeichnete sich als Dichter aus, war bei Hofe sehr beliebt, zog mit Maria von Medicis nach Frankreich, liess sich daselbst zum Kammerjunker machen, kehrte dann nach Italien zurück und wurde ein sehr frommer Mann, wie Jöcher sagt. Er starb zu Florenz. Eine Jahreszahl können wir nirgends angeben. Seine Bedeutung als Dichter hätte wohl sein Andenken nicht auf die Nachwelt gebracht, doch dass er bestrebt war, mit Musikern, wie Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri, Jacopo Peri und Claudio Monteverde, das dramatische Element in der Verbindung von Poesie und Musik zu suchen und die Form dafür zu finden, das ist sein grosses und unsterbliches Verdienst. An dem prachtliebenden Hofe der Medici zu Florenz reihte sich Festlichkeit an Festlichkeit und theatralische Vorstellungen, Mummereien, Aufzüge waren nichts seltenes, doch die Art, wie hierbei Musik und Poesie sich verbanden, oder vielmehr verbinden sollten, war in keiner Weise wirksam, noch der Situation angemessen. Ein Chor hinter der Bühne sang vierstimmige Liebeslieder, während auf der Bühne nur eine Person agirte, die eigentlich die Vortragende sein sollte. Dieses Unangemessene erkannten obige Männer, und in dem Hause des Giovanni de Bardi, Graf von Vernio, wurde im Verein von gelehrten Männern und Schöngeistern, wie Giacomo Corsi und Pietro Strozzi Versuche gemacht, die Musik zum Sologesange zu verwenden. Der damaligen Kunstrichtung war dieses Feld, was uns so natürlich scheint, völlig fremd, da man nur ein contrapunktisches Gewebe von mehreren Stimmen kannte und eine Einzelstimme mit homophoner Begleitung erst eine Errungenschaft der Bestrebungen oben genannter Männer war. R., als Dichter, war hierbei eine Hauptperson, denn ihm lag es ob, die theoretisch gefassten Ideen zuerst praktisch auszuführen, ehe der Componist an seine Arbeit gehen konnte. Wir besitzen vier Operntexte von ihm, die »Dafne«, componirt von Jac. Peri, 1594, die »Euridice«, von demselben componirt, 1600 (hiervon existirt eine neue Ausgabe: »Firenze«, bei G. G. Guidi in Partitur von 1863), der »Orfeo«, componirt von Monteverde, 1607, und die »Arianna«, von demselben, 1608. In allen vier Operversuchen ist der Sologesang mit beziffertem Bass, der vom Clavier ausgeführt wurde, vorherrschend, und Instrumentalsätze und Chöre unterbrechen ihn an geeigneten Stellen. Die Oper bedurfte lange Zeit, ehe sie sich zu der heutigen Höhe emporschwang, doch lag mehr die Schuld daran, dass die Nachfolger obiger Männer auf Irrwege geriethen, als an denjenigen, die sie ins Leben riefen und mit klarem Blick und wahrem Kunstinteresse ihre Idee verfolgten.

Riotte, Philipp Jacob, Kapellmeister zu Prag und später an der Wien, ist am 16. August 1776 zu Trier geboren und in Wien am 20. August 1856 gestorben. Es wurden zwei Opern von ihm in Prag gegeben: 1) »Mozart's Zauberflöte« und 2) »N'oureddin, Prinz von Persien«. Auch hat R. mehrere Operetten (»die Liebe in der Stadt«), Balletmusiken und Instrumentalmusik geschrieben. Die Letztere besteht in einer Sinfonie, op. 25 (Breitkopf & Härtel), Quartetten, Trios, Concert für die Flöte, op. 4 (André, Offenbach), drei Concerte für die Clarinette, op. 24, 26, 36 (Simrock), Clavierconcert, op. 8 (André, Offenbach), op. 15 (Breitkopf & Härtel), Sonaten für Clavier und Violine, op. 13, 35, 44, 45, 50, 55 (Leipzig, Wien), Sonaten für Clavier, op. 2, 3, 11, 20, 32, 37, 38, 41, 52 (ibid.).

Ripa, Alberto **De,** berühmter Lautenspieler, Zeitgenosse und Rival von

Francesco von Milano und Marco del Aguila, welche für die ersten Lautenspieler des 16. Jahrhunderts galten. Er war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren und trat später in die Dienste des Königs Franz I., dessen Liebling er wurde. Die Zeit, um welche dies geschah, ist nicht genau bekannt. Doch kann man annehmen, dass er im J. 1537, als er einen Brief an Pierre l'Aretin schrieb, bereits 19 Jahre an dem besagten Hofe sich befand. Eine der Gunstbezeugungen Franz I. war die, dass er den gefeierten Lautenspieler zum Herrn des Dorfes und Schlosses Carrois machte. Ein von Heinrich II., Guillaume Morlaye ertheiltes Privilegium der Herausgabe der Lautenstücke von Alberto Ripa im J. 1551 lässt schliessen, dass der Künstler um diese Zeit bereits verstorben war. M. Farrenc besitzt ein sehr selten gewordenes Exemplar einer Sammlung der Werke Albert de Ripa's. Der Titel derselben lautet: »*Premier livre de tabulature de leut, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippa de Mantoue, seigneur de Carois, joueur de leut, et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat au mont Sainct-Hilaire a l'hostel d'Albret, Et en la rue de Bievre en la maison de maistre Guillaume Morlaye*, 1553*; avec le privilege du roi pour dix ans*«. Ferner noch fünf »*libres de tabulature*« von den Jahren 1553, 54, 55, 58. Das vierte Buch der Lautentabulatur, Fantasien, Chansons und Pavanen enthaltend, ist von Adrian le Roy und Robert Baland, 4. Novbr. 1553, auch mit einem Privilegium von neun Jahren versehen, herausgegeben. Nach dem Erlöschen dieses neunjährigen Privilegiums erhielten die Besitzer ein neues für ihre Familie, welches unter jedem Könige erneuert wurde. Das zweite, dritte und fünfte Buch dieser Ausgabe befinden sich in der Bibliothek zu München, das sechste in der königl. Bibliothek zu Brüssel. Noch findet man Lautenstücke von Alberto 1) in der Sammlung, betitelt: »*Intabulatura di liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano; in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*«, 1536, klein 4° obl. 2) in der Sammlung: »*Carminum que chely vel testudine canuntur, trium, quatuor, vel quinque partium liber primus, et liber secundus Lovanii, apud Petrum Phalesium etc.*«, 1546. 3) im »*Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptates, etc., Lovanii, apud Petrum Phalesium*«, 1574.

Ripa, D. Antonio, Geistlicher, spanischer Componist, geboren gegen 1720 zu Tarazona in Aragonien, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nachdem er die Weihe empfangen, erhielt er die Kapellmeisterstelle bei den Barfüssern dieser Stadt, und 1768 denselben Posten in Sevilla an der Kirche Metropolitana. In diesem Amte starb er am 3. Novbr. 1795. Die zahlreichen Compositionen von R. sind in ganz Spanien verbreitet. Sie bestehen meist in Messen, Vespern, Motetten, Todtenmessen, Weihnachtsgesängen, und eine grosse Zahl derselben befindet sich in der Kathedrale von Sevilla. Eslava hat in dem ersten Bande der »*Lira sacra Hispana*« eine achtstimmige Messe für zwei Chöre, zwei Violinen, zwei Hörner, Orgel und Contrabass, und ein »*Stabat mater*« zu acht Stimmen, in zwei Chören mit Orgel, von R. aufgenommen.

Ripalta, Giov. Domenico, Kapellmeister und vortrefflicher Organist der Johanniskirche zu Monza im Mailändischen ums Jahr 1575. Heinrich III. von Frankreich auf seiner Reise durch Monza hörte den R. spielen und wünschte, er möge ihm nach Frankreich folgen. R. jedoch hatte zu viel Vaterlandsliebe und blieb an seiner Kirche, der er auch alles vermachte, was er besass. Es ist von ihm gedruckt: »*Missa a 5, con partitura*« (Milano, 1629).

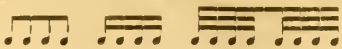
Ripieno (ital.), voll, ausgefüllt *(repletus)*. Daher bezeichnet man mit Ripienstimmen die (chormässig) von mehreren Personen ausgeführten Stimmen eines Vocal- und Instrumentalwerkes, also die Chorstimmen, und beim Orchester die Streichinstrumente. Ihnen gegenüber treten die Solostimmen, die nur von einer Person ausgeführt werden. Für diese sind als Begleitung nicht selten die sämmtlichen Ripienstimmen zu stark, und deshalb werden die Solostellen häufig nur mit einer kleinern Zahl dieser Ripienstimmen

begleitet; in den Tutti's nur spielen dann alle Ripienisten mit, und dies wird dann durch *ripieno* angezeigt. Für grosse Aufführungen in weiten Räumen hat man auch Ripienchöre und ein Ripienorchester, die nur aufgeboten werden, um bei gewissen, besonders auszuführenden Stellen, mitzuwirken. Dann erhalten in der Regel auch die Holzblasinstrumente Ripienspieler; auch diese Instrumente werden doppelt und mehrfach besetzt, wie dies in den Militärorchestern ohnehin schon der Fall ist; sie wirken aber dort, bei jenen Aufführungen wie die Ripienisten nur in Chören und im Tutti mit. In neuerer Zeit ist die Bezeichnung etwas ausser Gebrauch gekommen, weil man in der Regel auch die Soli durch die sämmtlichen Ripienisten begleiten lässt; spielt dabei nur ein Theil, so ist Regel, dass beim Tutti sämmtliche mitwirken, weshalb es dann keiner besondern Bezeichnung bedarf; demnach heisst der Bass

Ripienbass, wenn er, im Gegensatz zu dem, der von einem, oder einzelnen Instrumentalisten gespielten von den Ripienisten ausgeführt wird. Wie oben erwähnt wurde, begleitet bei Solovorträgen meist nur ein Theil der Instrumentalisten, und nur in den Tutti's wirken alle mit. Das gilt natürlich auch vom Basse. Ferner wurde früher, als es noch üblich war, die Recitative und wohl auch Arien nur mit einem Tasteninstrumente zu begleiten, zur Unterstützung des Basses noch ein oder mehrere Contrabässe und Cellis hinzugezogen; so wurde der *Bass continuo* zugleich zum Ripienbass.

Ripienisten oder **Ripienspieler** sind dem entsprechend die Musiker, welche im Orchester die chorisch vervielfältigten Instrumente spielen, zunächst die Streichinstrumente. Der Concertmeister ist nicht eigentlich Ripienist, obgleich er ja auch die Dienste eines solchen mit versieht; er hat zugleich die etwa vorkommenden Soli's auszuführen. Jetzt hat man für Ripienist die entsprechendere Bezeichnung Orchestergeiger. Zu einem trefflichen Orchestergeiger gehört nicht weniger Talent und künstlerische Ausbildung, als zu einem Solisten, wenn diese auch anderer Art ist. Nur an technischer Kunstfertigkeit muss der Solist den Ripienspieler überragen, weil diese von ihm nicht in dem Maasse erfordert wird, wie von jenem. Der Solist soll auch mit der Fähigkeit, grosse und aussergewöhnliche technische Schwierigkeiten zu überwinden, glänzen, und die Componisten nehmen darauf in ausgedehnter Weise Rücksicht, indem sie, nicht selten unter Zuziehung eines hervorragenden Virtuosen, die Solostimme mit schwierigen Stellen aller Art ausstatten. Das ist natürlich bei den Orchesterstimmen nicht der Fall, hier wird im Gegentheil die leichtere Ausführbarkeit angestrebt. Im Uebrigen aber wird vom Ripienisten in mancher Beziehung mehr verlangt, als vom Solisten. Dieser hat eine Menge von Hülfsmitteln in der besondern Weise des Solovortrages, durch die er bedeutende Wirkung zu erzielen vermag, deren der Ripienspieler verlustig geht. Die chorische Ausführung muss auf die individuellen Feinheiten der Soloausführung verzichten; sie kann nur die grossen allgemeinen Züge zur Geltung bringen und dafür ist ein grosser, markiger und voller Ton dem Ripienisten fast nöthiger, als dem Solisten. Da dieser ferner nur zu spielen braucht, was er eingehend studirt hat, so braucht er auch keine so bedeutende Fertigkeit im Vomblattspielen zu besitzen, wie der Ripienist, der seine Stimme in der Regel nur in den wenigen Gesammtproben, die einer Aufführung vorausgehen, übt. Beim Accompagnement hat er dem Solisten zu folgen, und diesen bei der Ausführung zu stützen und zu heben, und nicht zu hindern; er muss bemüht sein, auf dessen Intentionen einzugehen, um diese nicht zu zerstören. Da ihm ferner eben weniger Zeit verbleibt, sich in das betreffende Kunstwerk einzuleben, so gehört es zum Haupterforderniss eines trefflichen Ripienisten, dass er die Fähigkeit dieser Auffassung in hohem Grade besitzt und ausbildet. Unterweisung im Ripienspiel enthalten: Quantz: »Versuch einer Anweisung, die *Flauto trav.* zu spielen« (Berlin, 1752), und Reichardt: »Ueber die Pflichten eines Ripienisten« (1776).

Rippen, franz.: *Barres*, heissen die Querstriche, mit welcher mehrere Noten derselben Gattung zu einer Figur zusammengezogen sind:



Rippen oder Seelen heissen ferner beim Instrumentenbau die Holzstreifen, die man unter dem Resonanzboden des Pianoforte quer über die sogenannten Jahre aufleimt, um ihm grössern Halt zu geben und dadurch die Resonanz bedeutend zu erhöhen.

Ripressa, s. Reprise.

Riques, Guirant, lebte in der Zeit von 1250—1294. Als der letzte bedeutende Troubadour der Narbonne war er eifrig bemüht, die Minnepoesie vom Untergang zu retten und ihr eine neue Epoche zu begründen. Das Mittel glaubte er in dem lehrreichen, wo möglich gelehrten Vortrage zu finden. Der Dichter sollte zugleich Gelehrter sein und den Doctorgrad erwerben. Dies ersieht man aus seinen Briefen und Gedichten. Doch dichtete er auch lyrische Lieder, unter Anderm sechs zusammenhängende Schäferlieder. Er stand mit dem Vizgrafen Amalrich IV. von Narbonne, seinem Landesherrn und Alfons X. von Castilien im besten Einvernehmen. Von seinen Gedichten sind mehr denn 90 noch erhalten.

Risch, Georg Mathias, Musiker zu Ilmenau, geboren zu Weimar 1710. Er erfand ein Instrument, welches die Bassviola oder *Viola da Gamba* ersetzen sollte. Ein Versuch, der schon vor und auch nach ihm gemacht worden ist. R. liess sich 1752 auf seinem Instrument in Berlin hören und schrieb auch eine Sonate für dasselbe, die 1756 in Nürnberg gedruckt wurde.

Risentito (ital.), Vortragsbezeichnung: lebhaft und ausdrucksvoll.

Risoluto (ital.), Vortragsbezeichnung: entschlossen, mit kräftigem energischem Ausdruck.

Rispoli, Salvator, Componist, geboren gegen 1745 zu Neapel, machte seine Studien am Conservatorium zu Onofrio in dieser Stadt, und wendete sich mit Erfolg der Compositionsthätigkeit zu. Ausser den Kirchencompositionen, einer Sammlung Duos *(»La Gelosia«)*, Toccaten für Clavier, hat er die folgenden Opern geschrieben: »*Ipermestra*« (1786); »*Idalide*«, ernste Oper (Turin, 1786); »*Il Trionfo di Davide*« (Neapel, 1788). Allen Compositionen wird Ausdruck und Melodienreichthum nachgerühmt. 1792 wurde R. auf Vorschlag des Piccinni Professor am Conservatorium San Onofrio.

Risposta, die Nachahmung oder Beantwortung des Themas *(Proposta)* bei der Fuge, dem Canon und der freiern Imitation; der zweite Eintritt desselben in einer andern Stimme (s. Canon, Fuge, Quintenfuge u. s. w.).

Rissé, Joseph, wurde im J. 1843 in Hildesheim geboren und besuchte das Gymnasium Josephinum seiner Vaterstadt. Hier wurde man auf seine Stimmmittel und musikalische Befähigung aufmerksam. Auf den Rath des kunstsinnigen Bischofs Eduard Jacob beschloss R., nachdem er das Gymnasium absolvirt hatte, sich dem Gesange zu widmen. Ein Stipendium der hannov. Regierung ermöglichte ihm in München bei Leop. Lenz die Gesangskunst zu studiren. R. hatte kurze Zeit der Bühne angehört, als er sich nach dem Vorgange Stockhausens einzig der Interpretation des deutschen Liedes und der Ballade widmete. Rissé's gesangliche Darstellung der Lieder Schubert's und Schumann's bekundet ein ausserordentlich feines und tiefes Auffassungs- und Empfindungsvermögen, dem, durch treffliche Schulung glänzende Stimmmittel (Bariton) dienstbar gemacht sind. Ueber F. Schubert's Lieder hat R. Studien veröffentlicht, welche unter dem Titel »Fr. Schubert und seine Lieder« (I. Theil Müllerlieder, II. Theil Goethelieder) bei Th. Rümpler, Hannover, erschienen sind. Diese Studien enthalten für Sänger wie Begleiter schätzbare Winke und haben in ganz Deutschland Anerkennung gefunden. Desgleichen Rissé's Studie über Schumann's »Das Paradies und die Peri« (Hannover). Die von R. unter dem Titel »Erinsharfe« herausgegebene Sammlung altirischer

Volkslieder (Hannover, Simon) sind ein schätzenswerther Beitrag zur Volkslieder-Literatur. R. lebt gegenwärtig in Hannover als Lehrer der Gesangskunst.

Rist, Joh., geboren am 8. März 1607 zu Ottensen in der Grafschaft Pinneberg als der Sohn eines Predigers, wurde von diesem schon vor der Geburt zum Prediger bestimmt. Er besuchte die Schulen zu Hamburg und Bremen, ging im 21. Lebensjahre nach Rinteln, um Theologie zu studiren. In Rostock, wohin er später ging, studirte er daneben auch Medicin und in Leiden und Utrecht noch Mathematik. 1635 berief ihn die Gemeinde Wedel in Stormarn zum Predigtamt, das er 32 Jahre segensvoll verwaltete. Ferdinand III. krönte ihn 1644 als Dichter und erhob ihn 1653 in den Adelstand; der Herzog Christian von Mecklenburg ernannte ihn zu seinem Kirchenrathe. 1647 wurde er unter dem Namen »Der Rüstige« in den Palmenorden, 1645 als »Daphnis aus Cimbrien« in den Pegnitz-Orden aufgenommen. Er selbst stiftete den Elbschwanen-Orden; er starb am 31. Aug. 1667 im 61. Lebensjahre. Rist war ein grosser Freund der Musik und wusste für seine zahlreichen Gedichte die Componisten seiner Zeit, wie Andreas Hammerschmidt, Peter Meier, Heinrich Pape u. A. zu interessiren, welche sie mit Musik versahen. Die Gedichte sind übrigens zu unbedeutend, und konnten nur sehr vorübergehend Einfluss auf die Entwickelung des deutschen Liedes gewinnen. (Vergl.: Reissmann: »Geschichte des deutschen Liedes«, Berlin, 1874, p. 113 ff.)

Ristori, Giovanni Alberto, geboren 1692 zu Bologna als Sohn eines italienischen Schauspielers Tomaso Ristori, kam mit diesem 1715 an den sächsischen Hof, als derselbe dort als Direktor einer italienischen Schauspielertruppe Verwendung fand. Der jüngere Ristori galt als geschickter Componist, Clavier- und Orgelspieler und wurde 1717 beim italienischen Hofschauspiel als Compositeur angestellt. Seine Thätigkeit überschritt bald die Grenzen seiner engeren Stellung bei dem italienischen Schauspiel und Dresden besitzt noch eine Menge Compositionen von ihm, die von seiner enormen Thätigkeit und grossen Beliebtheit bei Hofe Zeugniss ablegen. Am meisten Beachtung verdienen seine komischen Opern, welche sicherlich im nördlichen Deutschland zu den frühesten Erzeugnissen dieser Gattung zu rechnen sind. Von diesen Opern sind namentlich »Calandro« (1726) und »Don Chischiotte« (1727) hervorzuheben. — R. war zugleich Direktor der »polnischen Kapelle«, welche 1717 hauptsächlich zu dem Zwecke errichtet wurde, um den König statt der königl. kurfürstl. Kapelle nach Polen zu begleiten. Im J. 1733 wurde R. zum Kammerorganisten, 1746 zum Kirchencomponisten und 1750 zum Vice-Kapellmeister ernannt. Er starb in Dresden am 7. Febr. 1753. Die königl. Musikaliensammlung in Dresden besitzt von ihm eine grosse Anzahl Compositionen, darunter elf vollständige Messen, drei Messen ohne *Credo*, fünf *Gloria* (vier davon zweichörig), zwei *Kyrie* und *Gloria*, ein *Sanctus* und *Agnus Dei*, einundzwanzig Motetten, drei *Requiem*, drei *Te deum laudamus*, eine grosse Anzahl Litaneien, Hymnen und dergl., zwanzig Psalmen, drei Oratorien u. s. w. Ferner neun Opern, sechzehn Cantaten, mehrere Arien, Instrumental-Concerte und *Esercizi per l'Accompagnemento*. (Vergl. Fürstenau: »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, II. 95. 119. 161. 202.)

Ristretto = Engführung, s. Fuge.

Risvegliato, Vortragsbezeichnung: aufgeweckt, munter, lebhaft.

Ritardando, *retardando*, Vortragsbezeichnung = zögernd, in der Bewegung etwas nachlassend, allmälig langsamer werdend.

Ritardation, s. v. als *Retardation*.

Ritenuto = zurückhalten im Tempo, etwas langsamer werdend.

Ritmüller, Gottlieb Wilhelm, Instrumentenmacher zu Göttingen, daselbst am 2. April 1772 geboren und am 3. Juli 1829 gestorben. Seine Guitarren waren in ganz Europa berühmt; weniger seine Claviere. Zwei seiner Söhne sind Instrumentenbauer, der eine derselben hat in New-York eine Clavierfabrik gegründet.

Ritornell, ursprünglich eine, in Italien gepflegte Dichtform, provencalischen Ursprungs; ein dreizeiliger Vers, dessen erste und dritte Zeile durch den Vollreim, die zweite durch Assonanz verbunden sind, daher wohl auch der Name Ritornell von *Ritorno* = Wiederkunft. Bei dem wachsenden Antheil, den seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Instrumentalmusik in Oper und Oratorium gewann, ging der Name dann auf die »wiederkehrenden« Vor-, Zwischen- und Nachspiele über, mit denen die Gesänge ausgestattet wurden. Schon die *Eurydice* von Peri (1600) enthält ein solches Ritornell, als Vorspiel von drei Flöten ausgeführt. Erweitert finden wir dann diese Weise bei Monteverde, der die Instrumente nicht nur zu Tänzen oder Symphonien verwendet, sondern auch zu derartigen Ritornellen als Vor-, Zwischen- und Nachspiele, und sie werden schliesslich in der italienischen Oper und im Oratorium ebenso herrschend wie seit Lully in der französischen Oper. Für die Form der Arie wurde diese Weise der Anordnung geradezu stereotyp und auch die grossen Meister Händel und Gluck, Bach, Haydn und Mozart haben ihr gehuldigt. Ein, in der Regel die Vocalmelodie instrumental darstellendes Vorspiel, eröffnet viele ihrer Arien; und einzelne Theile derselben werden nicht selten dann noch als Zwischenspiele verarbeitet, die, meist aber verkürzte und wirksamer gemachte Wiederholung des Vorspiels schliesst dann die Arie ab. Wohl gewann diese dadurch etwas Schablonenhaftes, allein die erwähnten Meister haben in vielen Fällen gezeigt, was selbst in so eng begrenzter Form zu leisten ist. Mit zwingender Nothwendigkeit führen Händel, Bach, Gluck und Haydn durch die Einleitung in Situation und Stimmung, so dass, wenn dieser dann in der Arie Ausdruck gegeben wird, die Wirkung derselben eine viel bedeutendere ist. Die eingestreuten Zwischenspiele erläutern und ergänzen dann den vocalen Ausdruck und das Nachspiel vollendet die Wirkung, die eine viel tiefere und nachhaltigere ist, als ohne diese instrumentalen Zuthaten. In diesem Sinne hat dann aber auch Mozart diese von Ritornellen eingerahmte und durchflochtene Arie zu einer hochdramatischen Macht gesteigert und selbst Beethoven, der den dramatischen Ausdruck noch gewaltiger zusammendrängte, hat, wenn auch in eigenthümlicher Weise, diese Art der Arienconstruktion gepflegt. Bei den Chören gewinnen diese Ritornelle nicht dieselbe Bedeutung wie bei der Arie, weil hier weniger zu individualisiren ist. Sie erhalten daher wohl meist eine Einleitung, aber schon beschränktere Zwischenspiele und der Schluss wird meist machtvoller mit den chorischen Kräften vereint ausgeführt. Dagegen haben diese Ritornelle in den Concerten für Instrumente: Violine, Cello, Clavier u. s. w. ähnliche Bedeutung gewonnen. Hier werden meist die Themen, welche das Soloinstrument in mannichfachster Weise variirt und paraphrasirt, als Vor- und Zwischenspiele eingeführt, in den sogenannten Tutti's. Diese gewinnen in solchem Falle die Bedeutung von Ritornelle's. Häufiger indess wählt man die freiere Sonaten-, resp. Sinfonieform für das Concert. Im ersteren Falle dominirt natürlich das Soloinstrument, und das Orchester führt neben der Begleitung seine Ritornelle aus; im andern wird das Soloinstrument mehr dem Orchester, doch als möglichst selbständiges Glied eingefügt und beide vereinigen sich zur Darstellung der Sinfonie. Natürlich ist dies die höhere Form des Concerts, und sie wird in der neuern Zeit häufiger angewandt als jene. (Näheres Sinfonie.)

Ritschel, Georg, Violinist an der Kapelle des Kurfürsten von Baiern, gegen 1780, liess zu Paris sechs Quintette für Flöte, Violine, zwei Alto und Violoncell drucken.

Ritschl, Georg Karl Benjamin, Dr. der Theologie und Philosophie, evangelischer Bischof, Ehrenmitglied des evangelischen Kirchenraths, der Akademie der Künste, Ritter hoher Orden u. s. w., geboren zu Erfurt am 1. Novbr. 1783. Er erhielt neben seiner wissenschaftlichen, eine gute musikalische Bildung durch gründlichen Unterricht im Clavierspiel, Gesang und Orgelspiel. Für das Letztere war der bekannte Organist Kittel, der letzte Schüler Joh.

Seb. Bach's, sein Lehrer und R. erlangte im Orgelspiel eine solche Fertigkeit, dass er auch auf diesen Zweig des Gottesdienstes ungemein fördernd einwirken konnte. Er besuchte die Universitäten Erfurt und Jena und kam, nachdem er eine Zeit lang Hauslehrer gewesen war, nach Berlin, wo er in das Seminar für gelehrte Schüler aufgenommen wurde. 1810 wurde er Prediger an der Marienkirche daselbst. Alle Amtsgeschäfte verhinderten ihn aber nicht, der Musik ferner viel Antheil und Studium zu widmen. Da er eine schöne Stimme besass, wurde er Mitglied der Singakademie; gründete, angeregt durch diese, in Gemeinschaft mit Friedrich Man beim Cölnischen Gymnasium eine Singschule, und veranlasste es, dass der Gesang beim Gymnasium als Unterrichtsgegenstand eingeführt wurde. Die erste von ihm geleitete Gesangklasse hatte 1808 bereits solche Fortschritte gemacht, dass sie bei Gelegenheit der Einsegnung der Prinzessin Dorothea von Kurland sich öffentlich hören lassen konnte. Hierdurch erhielt R. so viel Uebung im Dirigiren, dass Zelter ihm 1810 und auch 1814 als Vertretung die Leitung der Singakademie anvertraute. R. veranstaltete auch mit Mitgliedern der Singakademie unter Leitung des Organisten Bach an Festtagen Musikaufführungen in der Marienkirche und wurde 1810 Mitglied der Zelter'schen Liedertafel, für welche er eine Anzahl Lieder componirte, die in den Büchern der Zelter'schen Liedertafel zu finden sind. R. wurde zwar 1828 als General-Superintendent von Pommern nach Stettin versetzt, kehrte aber 1854, als er in den Ruhestand trat, nach Berlin zurück und starb daselbst am 18. Juni 1858 nach segensreicher Wirksamkeit.

Ritson, Joseph, englischer Kritiker, geboren 1752 zu Stockton-upon-Tees, in der Grafschaft Durham, und starb im Irrsinn in einer Heilanstalt zu Hoxton am 3. Septbr. 1808. Aus der Zahl seiner Werke, welche er herausgegeben hat, sind zu nennen: 1) »*Select collection of English songs with their original airs; and an historical Essay on the origin and progress of national song*« (London, 1783, 3 vol., in 8°; davon eine zweite Auflage von Thomas Parke mit Anmerkungen, London, 1813, 3 vol., in 8°); 2) »Gesänge von der Zeit Heinrich III. bis zur Revolution 1688« (London, 1792, in 8°); 3) »Schottische Gesänge mit der Originalmusik und historischen Anmerkungen« (London, 1794, 2 vol., in 8°).

Ritter, August Gottfried, Orgelvirtuos, Organist und königl. Musikdirektor, ist zu Erfurt am 11. Aug. 1811 geboren. Nachdem er den ersten Unterricht in seiner Vaterstadt erhalten hatte, kam er nach Berlin, um sich in der Musik weiter zu bilden. Er genoss hier den Unterricht von Ludwig Berger, A. W. Bach und Rungenhagen und im Umgange mit v. Winterfeld und Pölchau gewann seine Liebe zur älteren Kirchenmusik reiche Nahrung. Als er nach Erfurt zurückkehrte, wurde er (1837) Organist an der Kaufmännerkirche und zugleich Lehrer an der Stadtschule und erst 1844 am 1. Septbr. gewann er mit der Organistenstelle am Merseburger Dom eine Stellung, mit der kein Lehramt verbunden war. Am 1. Septbr. 1847 vertauschte er diese mit der gleichen am Magdeburger Dom, welche er heute noch inne hat. Ganz besondere Verdienste hat er sich um die Orgelliteratur erworben. Epochemachend wurde seine »Kunst des Orgelspiels«, von welcher der erste Band bis jetzt (1877) die achte und der zweite Band die neunte Auflage erlebten. Nicht minder werthvoll sind die beiden Sammelwerke: »Armonia« (alte Arien für Alt) und »Orphea« (für Sopran) enthaltend, und ein »Album für Orgelspieler«, zwei Bände, mit Transcriptionen für Orgel. Von seinen Compositionen sind gedruckt: 4 Claviersonaten, 2 Sammlungen vierstimmiger Lieder, Motetten und 4 Orgelsonaten, die namentlich beliebt und verbreitet sind. Gegenwärtig arbeitet R. an einer Geschichte des Orgelspiels von 1300—1650. R. gehört zu den ersten Meistern des Orgelspiels und zu den bedeutendsten Vertretern der Literatur für sein Instrument. Dabei ist er zugleich geschmackvoller Pianist, der in früheren Jahren vielfach öffentlich mit Beifall concertirte.

Ritter, Carl, Kanonikus und Musikdirektor des Augustinerklosters zu

Sagan in Niederschlesien, liess in Augsburg (1727) sechs vierstimmige Messen mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Orgel drucken.

Ritter, Carl Rudolph Heinrich, Organist in Bremen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, hat 1786 bei Breitkopf drucken lassen: »Versuch einer Sammlung vermischter kleiner Stücke fürs Clavier« (Bremen, auf Kosten des Verfassers, 1786); eine Menuett mit 13 Variationen und Tänze.

Ritter, Friedrich Louis, geboren 1831 in Strassburg, erhielt Compositionsunterricht von Schletterer, lebt seit 1857 in den Vereinigten Staaten, seit 1864 in New-York als Lehrer der Composition und hat sich durch Aufführungen von Oratorien vortheilhaft bekannt gemacht. Schrieb Messen, Psalme, Lieder u. a.

Ritter, Georg Wenzel, ausgezeichneter Fagottist und königl. Kammermusiker der Opernkapelle zu Berlin; geboren am 7. April 1748 zu Mannheim. Als er acht Jahre alt war, kaufte ihm sein Vater von einem Regimentsmusiker ein Fagott für einen Thaler, dieses Instrumentes bediente er sich bis zu seinem Tode. Nachdem er im Dienst des Kurfürsten Theodor von der Pfalz gestanden, wurde er 1788 in die königl. Kapelle aufgenommen und mit einem Gehalte von 1600 Thlr. bedacht. Am 21. Mai desselben Jahres liess er sich in Berlin zum ersten Mal öffentlich hören. Er bildete viele gute Schüler, als Bärmann, Brandt, Griebel und von Bredow, und starb am 16. Juni 1808. Von seinen Compositionen erschienen: 1) Concerte für Fagott, No. 1 und 2 (Paris, Bailleux); 2) Sechs Quartette für Fagott, Violine, Alt und Bass, op. 1 (ibid.)

Ritter, Johann Christoph, Organist zu Clausthal um die Mitte des 18. Jahrhunderts, liess 1758 zu Nürnberg drucken: »Drei Sonaten, denen Liebhabern des Claviers verfertiget«, 1 Theil.

Ritter, Johann Nicolas, Orgelbauer aus Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war ein Schüler von Gottfried Heinrich Trost zu Altenburg und verfertigte in Gemeinschaft mit dem Orgelbauer Jakob Groichen die Orgeln zu Kulmbach, Neustadt, Berg, Benk, Trebgast, Bischofsgrün und 1759 zu Lichtenberg ein Werk von 16 Stimmen und in der französischen Kirche zu Erlangen eins von 15 Stimmen mit zwei Bälgen für 1200 fl. Von den Höfen zu Baireuth, Brandenburg und Kulmbach erhielt er Patente.

Ritter, Johann Louis, Oberprediger der Stadt Rötha in Sachsen, ist Verfasser des Schriftstücks: »Etwas zur Feier des ersten Jubiläums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rötha« (Leipzig, Weigand, 1821, in 8°, 32 S.). Ausser der Predigt und Festbeschreibung ist darin eine kurze Notiz über den Orgelbauer Silbermann von Freiberg und ein Katalog der Orgeln, welche derselbe verfertigt hat, enthalten.

Ritter, Peter, Violoncellist und Componist, geboren 1760, wurde 1801 Concertmeister und Direktor des Singspiels zu Mannheim. Er war wahrscheinlich ein Schüler des Abt Vogler, in dessen »Musikalischer Monatsschrift« (1780, dritter Jahrgang) ein Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Bass eingerückt wurde. R. liess sich 1785 als Violoncellist in Berlin am Hofe hören, hatte damals aber die Rivalität Duport's zu bestehen. Nach seiner Rückkehr nach Mannheim, schrieb er die Oper »Der Eremit auf Formentera«, welche mit Erfolg am Hoftheater 1788 gegeben wurde. Es folgten noch die Opern »Der Sclavenhändler«, »Die Weihe«, musikalischer Prolog, 1792, »Die lustigen Weiber«, Operette, 1794, »Maria von Montalban«, Oper, 1801 für Frankfurt geschrieben und als letzte dramatische Arbeit »Die Zitherschläger«, aufgeführt 1813. Gedruckt sind von seinen Opern »Mandarin«, komische Oper (Mannheim, Heckel), und »Der Zitherspieler« (Bonn, Simrock), beide in Partitur; ausserdem Lieder mit Clavierbegleitung.

Ritter, Th., geboren etwa 1838 in der Gegend von Paris. Sein Vater, Namens Benet, gab dem Knaben eine deutsche Erziehung und nannte ihn Ritter; er wurde ein Schüler Liszt's im Clavierspiel und der Composition, in welchen beiden Disciplinen er sich als talentvoll zeigte. Er schrieb Orchestersachen, Pianoforte- und Salonsachen.

Ritual, die Anordnung der kirchlichen Gebräuche beim Gottesdienst und den entsprechenden kirchlichen Handlungen, den Begräbnissen, Trauungen, Taufen, der Confirmation u. s. w.

Rius, P. Jose de la Madre de Dios, Schulrektor in Mataro in Spanien, hat eine Anzahl Schriften veröffentlicht, deren einer Band den Titel führt »*Opera española*« (Barcelona, 1841, in 8°). Diese Arbeit besteht aus drei Abtheilungen. Die erste ist die Uebersetzung der Oper »Bélisar«, componirt von Donizetti, ins Spanische übersetzt, das zweite eine Beurtheilung dieser Oper, und die dritte eine Abhandlung über die Nothwendigkeit einer spanischen Nationaloper.

Riva, Giovanna Battista, ein italienischer Tonkünstler, lebte ums Jahr 1620 in Paris und erfand das Instrument, welches man Sourdeline oder italienisch Musette nennt.

Riva, Giulio, Venetianer, eigentlich Arzt, studirte aber dabei die Musik mit so gutem Erfolge, dass eine Oper von ihm componirt »*Adelaide Regia Principessa di Susa*« 1670 mit grossem Beifall gegeben wurde.

Riva, Joseph, Musikliebhaber, geboren zu Modena 1696, war der venetianischen Gesandtschaft in London beigeordnet und veröffentlichte anonym: »*Avviso ai compositori ed ai cantanti*« (London, 1728, in 8°).

Rivander, Paul, Instrumentalcomponist, lebte ums Jahr 1610 und hat folgendes von seinen Arbeiten herausgegeben: 1) »Newe lustige Couranten, auff Instrumenten vnd Geigen lieblich zu gebrauchen, mit 4 Stimmen« (Quolzbach, 1614, in 4°); 2) »Ein newes Quodlibet, von mancherley kurtzweiligen schwenken vnd clausuln, mit vier Stimmen componirt« (Nürnberg, 1614, in 4°); 3) »Studenten Frewd, darinnen weltliche Gesänge von 3—8 Stimmen mit lustigen Texten, beneben Paduanen etc. componirt« (Nürnberg, 1621, in 4°; dgl. Hanau).

Rivarès, Fréderic, Literat und Musikliebhaber, geboren zu Pau in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, hat eine interessante Sammlung von Gesängen veröffentlicht: »*Chansons et Airs populaires de Béarn*« (Pau, A. Bassy; Paris, Chaillot, 1844, 1 Band, in 8°, 152 S.) nebst der Musik von 65 dieser Lieder oder Tänze; einer historischen Einleitung und Bemerkungen über das Béarner Idiom.

Rive, Abbé Jean Joseph, gelehrter Bibliograph, war erst Pfarrer in Molléges, Diöcese Arles, dann Prediger in der Stadt Apt, wo er den 19. Mai 1791 geboren wurde und später Bibliothekar des Herzogs de la Vallière, und der Stadt Aix. Er starb zu Marseille am 20. Octbr. 1791. Unter seinen Schriften nennen wir »*Notice d'un Manuscript de la bibliothèque de M. le duc de la Vallière, contenant les poésies de Guillaume Machault*« (Guillaume de Machau, französischer Contrapunktist des 14. Jahrhunderts), »*accompagne de recherches historiques et critiques, pour servir à la vie de ce poète*« (Musiker). Dies Schriftstück ist abgedruckt worden im dritten Bande des »*Essai sur la musique*« von la Borde. Auch wurden einige Separat-Abzüge hergestellt.

Riverso, *alla riverso, al rovescio, motus contrarius*, die Gegenbewegung zweier Stimmen, bei der jede die entgegengesetzte Fortschreitung macht, so dass die eine eine, zwei oder mehr Stufen steigt, wo die andere eben so viel Stufen fällt. Man gebraucht diese Bezeichnung häufig gleichbedeutend mit *cancrizans* = krebsgängig für Tonstücke, die ebenso vom Anfang, wie vom Ende ausgeführt werden können.

Rivolgimento, *Evolutio*, die Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt (s. d.).

Rivoltato = umgekehrt.

Rizio, s. Riccio.

Rizzieri, Giov. Antonio, Componist aus Bologna im Anfang des 18. Jahrhunderts, von welchem eine Art Oratorium vorhanden ist. Es ist betitelt: »*Il core humano combatuto da due amori, divino et profano poesia del Sig. dott. Giv. Battista Neri, musica del Sig. Gio. Ant. Rizzieri, da cantarsi nella chiesa della*

Congregazione di San Gabriele nella quaresima dell anno 1716, *in Bologna*« (Bologna, 1716, in 4°).

Roa, Martin **de,** ein spanischer Jesuit, geboren zu Cordova 1563, war daselbst in verschiedenen Collegien Rector und starb zu Montella 1637. Unter anderem hinterliess er: »*Singularia locorum et rerum S. Scripturae libris VI in duas partes distincti*« (Lyon, 1667), in welcher er im zweiten Theile S. 600 von den Cymbeln der alten Völker spricht.

Robberechts, André, geboren zu Brüssel am 16. Decbr. 1797, erhielt früh Musikunterricht, hauptsächlich im Violinspiel von dem Professor van der Planken. 1814 trat er ins Pariser Conservatorium, welches jedoch beim Einzug der Verbündeten noch in demselben Jahre geschlossen wurde. R. erhielt nun von Baillot Privatunterricht und nachdem er die Erlaubniss erhalten, vor Viotti spielen zu dürfen, auch von diesem mehrere Jahre Unterricht. Nach Brüssel 1820 zurückgekehrt, wurde er als erster Sologeiger von König Wilhelm I. angestellt. Während der Zeit dieses Aufenthalts hatte er Gelegenheit de Beriot mit seinen künstlerischen Rathschlägen zu unterstützen, wofür ihm dieser dankbar verbunden blieb. Die politischen Ereignisse führten ihn 1830 wieder nach Paris, wo er von da an als geschätzter Künstler und Lehrer lebte. Er starb daselbst am 23. Mai 1860. Von seinen Compositionen seien die hauptsächlichsten angeführt: »*Air varié pour violon et piano*«, op. 1 (Paris, Latte); »*Introduction et polonaise brillant pour violon et piano*«, op. 15 (Paris, Richault); »*Fantaisie romantique pour violon et orchestre avec de nouveaux effets de sons harmoniques*«, op. 17 (ibid.); »*Duo pour deux violons et piano*«, op. 18 (ibid.); »*Les Adieux, duo dramatique, idem*«, op. 20 (ibid.); »*Grand duo concertant pour violon et piano, avec Albert Sowinski*«, op. 21 (ibid.) u. a.

Robberts, Jan, Orgelmacher zu Rotterdam, in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat nachbenannte Orgeln gebaut: 1) In der reformirten Kirche zu Delfshaven ein Werk von 19 Stimmen, 2 Manuale und angehängtes Pedal. 2) 1773 das grosse sechzehnfüssige Werk in der Grossenkirche zu Maasluys, von 3 Manualen und Pedal, mit 42 Stimmen unter Beihülfe des dasigen Organisten Johann Hendrick Bruininkhuyzen verbessert.

Robbiano, François, Domherr von St. Victor der Burg d'Arcesati (Lombardei), geboren zu Lugano 1581. Es sind von ihm gedruckt: »*Il primo libro di Motetti a due et tre voci*« (Milano, Filippo Lomazzo, 1616).

Robberday, François, Organist an der Kirche Petits Pères und Kammerdiener der Königin, Mutter Ludwig XIV., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er war einer der Lehrer, welche Lulli in der Composition unterrichteten. Es sind von ihm gedruckt: »*Fugues et caprices à quatre parties mises en partition pour l'orgue*« (Paris, 1660, in 4° oblong.).

Robbers, Joan, Organist an der französischen Kirche und Componist zu Rotterdam, hat eine Abhandlung »Ueber die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst geschrieben und selbige an die »Dicht-, en Letter offenend Genootchap zu Amsterdam im J. 1790 mit dem Denkspruch:

„Vermaak en blut, door Zang en Poezy bedoelt,
Word groeter, wen het hart haar beider Werking voelt."

eingeschickt, worauf ihm eine goldene Preismedaille überschickt wurde.

Roberger, De Vausenville, Correspondent der königl. Akademie der Wissenschaften zu Paris, hat ein Schriftchen herausgegeben in Form eines Prospekts, betitelt: »*Invention nouvelle l'art de rayer les papiers de musique, plein chant, papiers à clavecin et à composition etc. par un méthode variable plus expéditive que l'impression*« (Paris, Gueffier, 1767, in 4°).

Robert, König von Frankreich, geboren zu Orleans gegen 970, bestieg den Thron im Octbr. 996, um dieselbe Zeit als Guido von Arezzo lehrte. Dieser König war, soweit man es in seiner Zeit sein konnte, ein grosser Poet und Musiker. Seine, von ihm gedichteten und mit Musik versehenen Hymnen wurden in ganz Frankreich gern gesungen, und haben sich lange im Gebrauche der Kirchen

erhalten, wie: »*Sancti Spiritus assit nobis gratia*« und »*Rex omnipotens die hodierna*«, ebenso die Responsorien »*Judaea et Jerusalem nolite timere*« und »*O, constantia martyrum*«. Der letztere Gesang ist abgedruckt in »*Méthode pour apprendre le plain-chant*« von Dronaux. Der König erlaubte sich auch einen Scherz mit diesem Gesange. Seine zweite Gemahlin Constanze wünschte, dass er eine Hymne zu ihrem Lobe verfertige, und sie liess sich durch das Wort *constantia* täuschen, als er ihr sagte, diese Hymne sei zu dem erwünschten Zwecke geschrieben. Eine seiner schönsten Hymnen: »*Veni, Sancte Spiritus*« wird noch bis in die neueste Zeit in katholischen Kirchen gesungen. Robert starb am 20. Juli 1031.

Robert I., Delphin von Auvergne, war ein Troubadour und bei seinen beschränkten Mitteln so freigebig und hielt einen so glänzenden Hof, dass er fast darüber verarmte. Er dichtete namentlich Spott- und Streitgedichte und war besonders als Kunstrichter geachtet.

Robert, mit dem Beinamen de Blois, so genannt nach seiner Geburtsstadt, war ein Trobadour, welcher zur Zeit Ludwig des Heiligen lebte. Fünf von ihm componirte Gesänge befinden sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (No. 7222 und 7226).

Robert de Flandre, Kirchencomponist in Italien, Roberto di Flandra genannt, weil er aus Belgien stammte, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er war Kapellmeister an der Kathedrale von Rièti, wurde nach Rom berufen an die Kirche Maria Maggiore, wohin er aber nicht ging. Compositionen von ihm sind zur Zeit nicht bekannt.

Robert, Franc, ein Engländer, hat in die »Philosophical Transactions«, Vol. XVII, No. 195, p. 559 eingerückt: »*A discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet-marine, and of the defects of the same*«.

Robert, Pierre, einer von den vier Kapellmeistern Ludwig XIV., wurde Abbé von Saint Pierre de Melun, und ist zu Louvres bei Paris 1611 geboren. Nachdem er seine literarischen und musikalischen Studien in der Singschule zu Noyon gemacht hatte, trat er ins Seminar und wurde 1637 Priester. Er begab sich später nach Paris und erhielt auf seine Bewerbung den Platz als Sänger an Saint Germain l'Auxerois und wurde bald darauf Musikmeister der Kapelle des Königs. Für die Compositionen seiner Motetten hatte er sich den Stil des Hautcousteaux zum Vorbild genommen, von dem er auch nicht abwich, als bereits die Manier Lully's einflussreich wurde. Der König wünschte bei den Motetten, die in seiner Kapelle ausgeführt wurden, auch Instrumente angewendet. R. fügte sich nun zwar insofern, als er zu seinen Motetten kurze Ritornelle für die Violinen setzte, dieselben auch mit den Singstimmen fortgehen liess. Indessen dem Könige genügte das nicht, und da R. bei seinem hohen Alter mit dem Umschreiben seiner Motetten nicht schnell genug zu Stande kam, schlug sich Lully ins Mittel und instrumentirte die Psalmen »*Quare fremuerunt gentes*« und »*Exaudiat te domine*«, und da sie gefielen, auch mehrere noch, welche in der königl. Bibliothek aufbewahrt sind. R. erhielt 1684 seine Pension und starb zu Melun 1686. Gedruckt sind von seinen Compositionen: 1) »*Motets et élévation*« (Paris, Ballard, 1679, in 4° obl.); 2) »*Motets*«, für die Kapelle des Königs componirt (ibid. 1684, in 4° obl.).

Robertson, John, Musiklehrer an den Volksschulen zu Glasgow, wurde in Schottland 1808 geboren. Er hat Psalmen und Hymnen für vier Stimmen, wie sie an der Kirche in Schottland gebräuchlich sind, herausgegeben und zwar in mehreren Auflagen, unter folgendem Titel: »*The Seraph. A selection of Psalm and Hymn tunes, many of them originals for four voyces, adapted to the various metres used in the established Churches, Chapels and Congregations in this Country*« (Glasgow, in 8° obl.).

Robertson, Thomas, geboren in Schottland, kam nach Paris, zunächst, um als Uebersetzer Mellin bei der Herausgabe seines »*Dictionnaire des beaux arts*« behülflich zu sein. Später lebte er als Lehrer der englischen Sprache in

Paris. Ausser vielen Lehrbüchern dieser Sprache hat er herausgegeben: »*Lettre à M. Millin sur une manière de rendre les sons perceptibles aux sourds*« [Brief an Hrn. Mellin über eine Art, den Tauben die Töne wahrnehmbar zu machen] (Paris, 1814, in 8°). Ausser einigen Separatabzügen, erschien dieser Brief im »*Magasin encyclopédique*«, 1814.

Robertson, Thomas, gelehrter Schotte, Mitglied der Akademie zu Edinburgh in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist der Verfasser des Buches »*An Enquiry into the fine arts*« (London, Cadell, 1785, in 4°). Im sechsten Capitel und im Anhang behandelt der Verfasser die Aesthetik und Geschichte der alten und modernen Musik.

Robertus, Episcopus Carnotanus, war Bischof zu Chartres in Frankreich ums Jahr 998. Er war wegen seiner Gelehrsamkeit hochgerühmt, beschäftigte sich auch viel mit Musik und trug viel zur Verbesserung des Kirchengesanges, gleich Guido von Arezzo, auch zur Vereinfachung der Tonzeichen bei.

Robineau, Abbé Alexandre, Violinist zu Paris, war einer der besten Schüler Gaviniès. Er veröffentlichte gegen 1770 sechs Solos für die Violine und ein Violinconcert für Orchester. 1789 trieb ihn die Revolution nach Deutschland, wo er auch starb.

Robinot, M., Notar zu Paris in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war einer der Vertheidiger der französischen Musik gegen Rousseau. Er legte seine Ansichten in dem Schriftchen nieder: »*Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de J. J. Rousseau*« (Paris, 1754, in 12°).

Robinson, Anastasia, Gräfin von Peterborough, berühmte Sängerin zur Zeit der Händel'schen Direktion, als die Tochter eines Portraitmalers in London gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Sie erhielt eine gute Erziehung, auch in musikalischer Beziehung, denn den Gesangunterricht ertheilten ihr Dr. Croft und Sandoni, auch erhielt sie Musikunterricht von Rameau. Zuerst liess sie sich in Concerten hören, wobei sie sich selbst am Flügel begleitete. Nachdem sie 1714 zum ersten Mal in der Oper »*Creso*« auf dem Theater erschien, verbreitete sich bald ihr Ruf. Ihr Gehalt betrug 1000 Pfund Sterling und die Beneficien ziemlich eben so viel. In den Opern Händel's »*Rinaldo*«, »*Radamiso*« und »*Muzio Scevola*« glänzte sie, obwohl der grosse Autor eine andere damalige Sängerin, Durantasti, ihr vorgezogen haben soll. 1724 verliess sie das Theater, da sie sich mit Lord Peterborough verheiratete, der diese Ehe aber erst 1735, nachdem er den Rang eines Pair von England erhalten, deklarirte. Ihr Bild ist 1727 in gr. Folio von Faber, wie sie am Clavier sitzt und spielt, in Kupfer gestochen.

Robinson, John, Organist der Westminster-Abtei und der Kirche St. Lawrence und der Magnus-Kirche zu London, galt für einen der ersten seines Faches. Er ist 1682 geboren und erhielt den Unterricht des Dr. Blow. Auch ist er der Verfasser des Buches: »*Essay upon vocal Musik*« (London, 1715, in 12°). R. starb in London 1762. Sein Bild ist von Virtue in Kupferstich erschienen.

Robinson Pollingrove, englischer Dichter, welcher 1784 bei Gelegenheit des Händelfestes eine Ode drucken liess: »*Handel's Ghost*« (London, 1784).

Robinson, Thomas, Musiker zu London in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, gab das folgende Buch heraus: »*The School of Music, or the perfect method of fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viole de gamba*« (London, 1603, in Fol.).

Robledo, Melchior, spanischer Componist, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Rom lebte. In der Bibliothek der päpstlichen Kapelle (No. 22) sind Messen dieses Componisten, ebendaselbst (Band 38) einige Motetten von ihm aufbewahrt. Als er in sein Vaterland zurückkehrte, wurde er zum Kapellmeister und Stiftsherrn in Saragossa ernannt, welches nach der Angabe von M. Saldoni (»*Effemerides de musicos españolas*«, p. 208) am 2. Juli 1560 geschah. R. war, nebst Morales, Vittoria und Palestrina, der einzige

Componist, von dem im 16. Jahrhundert Compositionen in der Kirche Notre Dame del Pilar ausgeführt wurden. Ein Magnificat und ein Psalm von ihm sind von Eslava in Partitur herausgegeben, die anderen Compositionen sind in den Kirchen Spaniens verstreut.

Robson, ein Orgelbauer des 19. Jahrhunderts, baute mit dem Orgelbauer Flight in London ein grosses Orgelwerk. Dasselbe wurde in fünf Jahren fertig gebaut, kostete 10,000 Pfund Sterling und sechs Organisten konnten zugleich auf dem Werk spielen.

Robson, Johann Jakob, Organist, stammte aus England, lebte in Belgien und bekleidete am College Saint Germain zu Tirlemont während einer langen Reihe von Jahren den Organistenposten. Unter seinem Namen sind die folgenden Compositionen noch bekannt: 1) »*Pièces pour clavecin*«, dem Magistrat von Tirlemont zugeeignet (oeuvre I, Liège, Andrez, 1749); 2) »*Sonates à concerts pour clavecin, 2 violons, taille* (Bratsche) *et basse*« (oeuvre IV, ibid., ohne Datum); 3) »*Préludes d'orgue*« in den Kirchentonarten (Manuscript); gehörte 1764 zu einer Sammlung des Abts Liban, Domherr von Saint Gudule zu Brüssel.

Robusch, Ferdinando, dramatischer Componist, geboren am 15. Aug. 1765 in Colorno, in der Gegend von Parma. In der letzteren Stadt besuchte er die Universität und erhielt von Fortunati Musikstunden. In der Folge nahm er in Bologna bei P. Martini Compositionsunterricht, in Mailand bei Sarti und in Neapel bei Cimarosa. Hierauf kehrte er nach Parma zurück und erhielt dort den Titel eines Hofcompositeurs. Seine erste Oper schrieb er 1786, welcher in einem Zeitraum von 22 Jahren 34 folgten, die in Rom, Neapel, Venedig, Livorno, Florenz, Padua u. s. w. gegeben wurden. Am meisten davon gefielen: »*Il Castrini*« (Parma, 1786); »*Attalo, Re di Bitinia*« (Padua, 1788); »*Il Geloso disperato*« (Roma, 1788); »*Chi sta bene non si muova*« (Florenz, 1789); »*La Morte di Cesare*« (Livorno, 1790); »*La Briseide*« (Neapel); »*Il tre rivali in amore*« (Venedig).

Roca y Bisbal, D. Joan Battista, Professor der Musik in Barcelona, woselbst er 1800 geboren wurde. Bemerkbar machte er sich durch ein kleines Buch über die Anfangsgründe in der Musik. Es ist betitelt: »*Gramatica musical, dividida in catorce lecciones*« (Barcelona, 1837).

Rocca, Angelo, gelehrter Philologe und Alterthumsforscher, wurde 1545 zu Rocca-Contrada, in der Provinz Ancona geboren. Nachdem er seine Studien in mehreren Städten, vornehmlich in Padua, vollendet hatte, legte er im Orden der Augustiner seine Gelübde ab. Von seinen Oberen wurde er 1579 nach Rom gerufen und dort als Sekretär und General-Vicar angestellt. Der Papst Sixtus V. vertraute ihm die Ueberwachung der päpstlichen Druckerei an und machte ihn zum Mitgliede der Gesellschaft, welche beauftragt war, die Bibel zu revidiren. R. wurde 1605 Bischof von Tagaste, und starb zu Rom am 8. April 1620. Zu seinen Arbeiten gehört: »*Commentarius de campanis*« (Rome, 1612, in 4°). Diese Abhandlung über die Glocken wurde abgedruckt im »*Thesaurus antiquitatem romanarum*« von Sallengre und in der Sammlung der Werke Rocca's, welche 1719 in zwei Bänden in Fol. in Rom veröffentlicht wurden.

Rocchi, Don Antonio, Geistlicher zu Padua, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts daselbst geboren, ist der Verfasser der folgenden Arbeit: »*Istituzioni di musica teorico-pratica. Della teoria matematica, libro primo. Del genere diatonico*« (in Venezia, nella stamperia Albrizziana, 1777, in 4°, 60 Seiten).

Rocchigiano, Giov. Battista, auch Rocchigiani, Kapellmeister der Kirche St. Maria de Riéti im Kirchenstaate, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Orvieto geboren und vollendete auch hier seine musikalischen Studien. Er hat Messen und Motetten bei Vincenti in Venedig veröffentlicht, auch kennt man von ihm: »*Aric, Sonetti et madrigali. libro primo ad una, due et tre voci*« (Orvieto, presso Fei, 1623, in 4°).

Rocco, Benett, geboren gegen 1740 zu Afragola im Königreich Neapel.

Seine literarischen Studien machte er in der Jesuitenschule seiner Vaterstadt, ebenso die philosophischen und theologischen, da er für den geistlichen Stand bestimmt war. Bei einer glücklichen Anlage für die Musik hatte er auch hierin seine Ausbildung nicht vernachlässigt und bildete sich nun ferner unter der Leitung von Pascal Errichelli und Cotumacci zu einem guten Musiker und geschickten Begleiter aus. Zu seinen Compositionen zählt ein Lobgesang auf die Prinzessin von Belmonte, Clara Spinelli, und eine Unzahl von Canzonetten, Duos, Motetten und anderen Kirchenmusikstücken. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er im Hause des Prälaten Angelantonio Scotti, in dessen Händen er eine Abhandlung über die italienische Musik im Manuscript zurückliess.

Rocco-Rodio, s. Rodio (Rocco).

Roch, Gottfried, auch Rochus, Cantor und Musikdirektor in Pillnitz in Sachsen gegen 1670. Er liess ein Gedicht auf die Musik, nebst einer Dissertation, welche das Lob oder den Tadel früherer Autoren und einige Notizen enthält, drucken. Das Opus erschien unter dem Titel: »*Musica noster amor, hoc est monumentum musicae divinae etc.*« (Pirna, 1717), in 4°, 30 S. Die Abhandlung ist lateinisch, das Gedicht deutsch abgefasst.

Roch, Friedrich Wilhelm, Organist und Professor der Musik am Gymnasium zu Guben, geboren am 7. Octbr. 1806. Es sind Orgel-Vor- und Nachspiele von ihm in »Neues Orgeljournal« und »Postludienbuch« von Körner in Erfurt herausgegeben (ohne Datum), in 4° obl.

Rocha, Francisco da, Kirchencomponist und Ordensgeistlicher eines Klosters in Lissabon, in welcher Stadt er auch geboren war. Seine Anlage für Musik muss wohl hervorstechend gewesen sein, denn elf Jahre alt hat er eine siebenstimmige Messe auf die abwärts steigenden Töne *la, sol, fa, mi, ré, ut* gesetzt. Sein Vorbild war João Soares Robello, den er in seinen Compositionen doch wohl mehr als wünschenswerth nachgeahmt, denn Machado nannte ihn dessen Echo. R. starb, 80 Jahr alt, 1720 und hinterliess eine grosse Menge Messen, Psalmen und andere Werke, von welchen Machado (Bibl. Lus. Th. II S. 239) ein ausführliches Verzeichniss giebt.

Rochefort, Guillaume de, französischer Literat, geboren zu Lyon 1731, machte seine Studien zu Paris. Er erhielt zwar durch die Verwendung eines Freundes eine Stelle bei der Verwaltung der königlichen Pachtungen, aus Liebe zu den Wissenschaften jedoch gab er diese auf und opferte sogar sein Vermögen. Er wurde Mitglied der Akademie der Wissenschaften und hielt in dieser 1776 einen Vortrag über »*Recherches sur l'harmonie et les accords de Musique des Anciens*«, worin er der allgemeinen Meinung von der Unwissenheit der Griechen im Contrapunkt entgegenzutreten sucht. Die Abhandlung ist unter dem Titel »*Recherches sur la Symphonie des anciens in Mémoires de l'Academie des inscriptions*«, t. 41, p. 365—381 abgedruckt. R. starb am 25. Juli 1788 zu Paris.

Rochefort, Jean Baptiste, Kapellmeister und Componist, geboren zu Paris am 24. Juni 1746, begann seine musikalische Laufbahn in der Singschule zu Notre Dame de Paris und trat dann als Contrabassist 1775 in die Opernkapelle. 1780 kam er als Musikdirector der kleinen französischen Oper nach Kassel in die Dienste des Landgrafen von Hessen, in welcher Stellung er bis zur Auflösung dieser Oper 1785 verblieb und nach welcher Zeit er wieder nach Paris zurückkehrte und als Mitglied ins Orchester eintrat. Er starb 1819, nachdem er 1815 nach 40jähriger Thätigkeit pensionirt worden war. Trotzdem seine musikalischen Kenntnisse Einiges zu wünschen übrig liessen, componirte er dennoch eine Anzahl von Opern: 1) »*Daphnis et Flore*«, ein Akt. 2) »*Ariane scène lyrique*«. 3) »*L'enlevement d'Europe*«, Ballet. 4) »*Jerusalem dilivrée*«, idem. 5) »*La prise de Grenade*«, idem. 6) »*Bachus et Ariane*, idem. 7) »*Toulon soumis*«, *piece republicaine.* 8) »*L'esprit de contradiction*«, *opera comique.* 9) »*La casette*«, idem. 10) »*La pantoufle*«, idem. 11) »*Dorothée*«, idem. 12) »*La Force du sang*«, idem. 13) »*La Pompe funèbre de Crispin*«,

idem. 14) »*Priame et Thisbé*«, Melodramu. 15) »*Les noces de Zerbine*«, *opera comique*. 16) »*Le Temple de la prosterité*«, Cantate, für das Fest des Landgrafen componirt. Sechs Quartette, op. 1. Sechs idem, op. 2. Sechs Duos für zwei Violinen (ibid.).

Rochette, Désiré-Raoul, Schriftsteller, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Secretär der schönen Künste, Prof. der Archäologie, Conservator des Antikencabinets und der kaiserlichen Bibliothek u. s. w., ist zu Saint-Amand am 8. März 1789 geboren und gestorben zu Paris im Juli 1854. Neben seinen vielen bedeutenden Arbeiten hat er über vier Tonkünstler, Mitgliedern der französischen Akademie Vorträge gehalten, die gedruckt erschienen: 1) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Lesueur*« (Paris, Firmin Didot frères, 1839, in 4°, 22 S.). 2) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cherubini*« (ibid. 1843, 4°, 32 S.). 3) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Berton*« (ibid. 1846, in 4°, 27 S.). 4) »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Spontini*« (ibid. 1852, in 4°, 24 S.).

Rochlitz, Friedrich Johann, ist am 12. Febr. 1769 in Leipzig geboren; sein Vater, ein armer, aber streng rechtlicher Bürger Leipzigs, wie seine Mutter, waren bemüht, ihren Kindern — drei Söhne, von denen Friedrich der zweite war — eine sorgfältige Erziehung zu geben. Friedrich besuchte die Thomasschule, und 13 Jahr alt wurde er schon ins Alumneum aufgenommen, da er sich durch Fleiss, wie durch seine schöne Stimme auszeichnete. Nach 6½ Jahren verliess er die Schule und bezog die Universität, um Theologie zu studiren, allein schon zwei Jahre später war er gezwungen, eine Hauslehrerstelle anzunehmen, um etwas zu ersparen und dann seine Studien fortsetzen zu können. Doch als er nach anderthalb Jahren wieder zurückkehrte, musste er Unterricht ertheilen, um den Lebensunterhalt zu gewinnen und weiter studiren zu können. Allmälig wurde ihm indess der ursprünglich gewählte Beruf, der ihm wenig Erfolg in Aussicht stellte, leid, er gab ihn auf und wählte den des Schriftstellers. Seine Erzählung: »Meine Freuden und Leiden« wurde mit Beifall aufgenommen, so dass er rüstig auf der neuen Bahn weiter schritt. Im Alumnat der Thomasschule hatte R. unter Leitung des Cantor Doles auch gründlichen Gesangunterricht erhalten und Gelegenheit gefunden, sich im Clavier- und Orgelspiel auszubilden. Auch etwas Generalbass hatte er bei Doles studirt und so waren denn die Compositionsversuche nicht ausgeblieben, die sich bis zur Messe, zum *Te deum laudamus* und zu einer Cantate »Die Vollendung des Erlösers«, ja selbst bis zum Oratorium steigerten. Diese praktische Thätigkeit gab er indess später fast ganz auf; mit um so grösserem Fleisse aber wandte er sich der ästhetischen und wissenschaftlichen Seite der Musik zu. 1798 gründete er die »Allgemeine Musikalische Zeitung«, die er bis zum Jahre 1818 mit Umsicht und Takt redigirte. Die musikalisch-kritische Thätigkeit, die er hier übte, machte ihn bald in den weitesten Kreisen bekannt und den Meistern Haydn, Mozart und Beethoven und einer Reihe jüngerer Künstler wusste er im Norden raschern Eingang zu verschaffen, als sie sonst gewonnen hätten. Sein 1824 bis 1832 erschienenes Werk: »Für Freunde der Tonkunst« (in neuer Auflage durch Alfred Dörffel herausgegeben), wie die in drei Abtheilungen bei Schott in Mainz 1838 bis 1840 veröffentlichte »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« sichern ihm ein dauerndes Andenken bei allen Kunstfreunden.

Jenes Werk enthält eine Reihe werthvoller Abhandlungen über Kunst und Künstler, die »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« aber in chronologischer Folge Compositionen von Guilielmus Dufay, Jean Ockeghem, Josquin de Près, Roland Lass, Claude Goudimel, Christoforo de Morales, Thomas Tallis, Ludwig Senfl, Palestrina, Giovanni Maria Nanini, Tomaso Ludovico della Vittoria, Felice Anerio, Gregorio Allegri, Giov. Gabrieli, Hans Walther, Martin Luther, Jacobus Gallus, Melchior Vulpius, Thomas Walliser, Michael Prätorius, Giulio Caccini, Giacomo Carissimi, Orazio Benevoli, Ercole Bernabei, Allesandro

Scarlatti, Antonio Caldara, Emanuele d'Astorga, Francesco Durante, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, Leo Hasler, Heinrich Schütz, Volkmar Leisring, Heinrich Grimm, Johann Joseph Fux, Georg Friedrich Händel, Joh. Christoph Bach, Joh. Seb. Bach, Joannes Dismas Zelenka, Georg Phil. Telemann, Gottfr. Heinrich Stölzel, Gottfr. August Homilius, Georg Pasterwitz, Leopold Gassmann, Johann Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun, Joh. Heinrich Rolle, Ernst Wilh. Wolf, Carl Phil. Emanuel Bach, Michael Haydn, Leonardo Leo, Nicolo Jomelli, Giambattista Pergolesi, Francesco Ciampi, Francesco Antonio Valotti. Mit demselben Eifer, mit dem er der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst diente, pflegte er auch die Malerei und Kupferstichkunst, und 1830 wurde ihm der ehrenvolle Auftrag Seitens des Leipziger Stadtraths: bei Abfassung eines neuen Gesangbuchs für Leipzig thätig mitzuwirken. Er dichtete zu diesem Zwecke mehrere geistliche Lieder, wie »Gegrüsset seist du Freudenfest«, »Noch wall' ich hier auf rauhem Pfade«, »Ringe dich vom Weltgewühle«, »Nahe dich, gebeugte Seele«, »Blick auf unsre Kinder hier«, »Sammlet seinen Staub zu Aller Staube«. Ausser mehreren Psalmen und Hymnen dichtete er ferner für die Composition auch mehrere Oratorientexte, wie: »Das Ende des Gerechten« (1800), von F. G. Schicht componirt; »Die letzten Dinge«, von L. Spohr in Musik gesetzt; »Des Heilands letzte Stunden«, ebenfalls von Spohr componirt, und Operntexte: »Das Blumenmädchen«, von G. B. Bierey in Musik gesetzt, und »König Siegmar«. R. starb am 16. Decbr. 1842.

Rochois, auch Le Rochois (Madm. Marthe), berühmte Sängerin zur Zeit Lully's, geboren zu Caen 1650. Als Waise und von Glücksumständen wenig begünstigt, ging sie, um ihre Stimme zu verwerthen, zum Theater. Lully liess ihr Gesangunterricht ertheilen und der Erfolg krönte seine Hoffnungen, denn Mad. R. wurde bald die bedeutendste Vertreterin in seinen Opern. Ihr erstes Auftreten fand 1678 in »*Arethuse*« und in »*Proserpine*« statt. In der »*Armide*« glänzte sie schon als Sängerin ersten Ranges. Lully zog sie sogar bei seinen späteren Compositionen zu Rathe und gestand ihr oftmals den Antheil an dem glücklichen Erfolge seiner Opern zu. 1698 trat sie in »*L'Europe galante*« zum letzten Mal auf; sie genoss eine bedeutende Pension bis zu ihrem zu Paris am 9. Octbr. 1728 erfolgten Tode. Sie bildete auch einige gute Sängerinnen, als Mlls. Journet und Antier. Sie wird von mittlerer Grösse und von Gesicht als wenig schön geschildert, doch diese äusseren Mängel verschwanden vor ihrem ausdrucksvollen Spiel.

Rocour oder **Rocourt, Pierre de,** Geistlicher, nach einem Dorfe bei Lüttich, in welchem er geboren, so genannt. In Lüttich war er Sänger und Unterstiftsherr an der Kathedrale. Es ist von ihm eine Sammlung vierstimmiger Motetten vorhanden: »*Motectorum quatuor vocum liber primus, auctore Petro Rocurtino presbitéro cantoreque cathedr. Leod. Lovanii, excudebat Jacobus Batius typographus a Caes. Ma. admissus*« (1546), klein in 4° obl. Ausserdem sind in den noch genannten Sammlungen verschiedener Componisten Werke von R. enthalten: 1) »*Chanson a quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I imprimées en Anvers, par Tylman Susato, etc.*« (1543), in 4°. 2) »*Le XI livre contenant XXIX chansons amoureuses à quatro parties, etc.*« (ibid. 1549, in 4°). (Die Componisten dieser Liebeslieder sind: Clément *(non papa)*, Créquillon, J. Castileti, Josquin Baston, Crespel, Christianus de Hollande, de Rocour und Josquin Déprès.) 3) »*Cantiones sacrae; quas vulgo Moteta vocant ex optimis quibus que hujus aetatis Musicis selectae. Libri quatuor*« (ibid. 1546—1547), in 4°. (In dieser Sammlung ist der betreffende Name Roucourt geschrieben.)

Rode, Johann Gottfried, königl. Musikdirektor und Direktor des Musikchors vom Garde-Jäger-Bataillon zu Potsdam, erwarb sich als solcher Verdienste um die Entwickelung der Militärmusik. Er ist am 25. Febr. 1797 zu Kirchscheidungen bei Freiburg in der Provinz Sachsen geboren und starb am 8. Ja-

nuar 1857 zu Potsdam. Im Elternhause bereits gewann sein Musiktalent die nöthige Pflege und unter der Leitung seines Lehrherrn, des Stadtmusikdirektors Schnorr in Eisenberg, bei dem er sich zur Musik ausbildete, übte er so fleissig, dass er in seinem 19. Lebensjahre fast alle Instrumente mit Virtuosität behandelte. Ganz besonders machte er als Waldhornbläser Aufsehen und 1817 wurde er für das Musikchor des königl. Garde-Jäger-Bataillons in Berlin als erster Principal-Hornbläser gewonnen. Hier machte er auch unter Professor Zelter's Leitung ernste theoretische Studien, die auch nicht unterbrochen wurden, als er durch die Verlegung des Jägerbataillons nach Potsdam gezwungen war, dorthin überzusiedeln. Mehrere ehrenvolle Anträge nach Petersburg lehnte er ab; 1827 wurde er Dirigent des Musikchors vom Garde-Jäger-Bataillon und von nun an war er rastlos bemüht, sowohl in der Zusammensetzung, wie in der Ausbildung des Musikchors das Höchste zu erreichen, was ihm auch nach den Zeugnissen competenter Zeitgenossen vollständig gelungen ist. Er wurde der Repräsentant der klassischen und modernen preussischen Jäger-Hornmusik. Unermüdlich arrangirte er die bedeutendsten Kunstwerke: Ouvertüren, Sinfonien, Opernfinales, wie die Ouvertüren zum »Sommernachtstraum«, zur »Zauberflöte«, »Iphigenie«, »Fidelio«, »Egmont«, »Oberon«, »Freischütz«, die Schwerterweihe aus den »Hugenotten«, Brautchor aus »Lohengrin«. Daneben componirte er auch Horn- und Trompeten-Concerte und andere Originalwerke für Hornmusik, wie die Tongemälde; »Die Hubertusjagd«, »Die freundlichen Klänge der Jagd« u. s. w. 1852 wurde er zum königl. Musikdirektor ernannt; vorher schon waren ihm mancherlei Auszeichnungen und Anerkennung seiner Verdienste um die Militärmusik zu Theil geworden. Durch die von ihm arrangirten Wohlthätigkeits-Concerte hat er 15,000 Mark den verschiedensten gemeinnützigen Unternehmungen erwerben helfen. 1841 veranlasste er die Gründung der Militär-Wittwen- und Waisenkasse des Musikchors des Garde-Jäger-Bataillons und der drei Musikchöre der ersten Garde-Cavallerie-Brigade zu Potsdam.

Rode, Theodor, Sohn des Vorgenannten, Musikdirektor und Gesanglehrer an der Friedrich-Werder'schen Gewerbeschule zu Berlin, ist am 30. Mai 1821 zu Potsdam geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater und dem Professor Wiedemann in Potsdam; später wurden der treffliche Clavierspieler und Componist Louis Berger, der Chordirektor Elsler und Professor Dehn seine Lehrer. 1848 übernahm er die Leitung des liturgischen Chors an der St. Matthäuskirche, gab diese Stelle indess 1852 wieder auf. Nachdem er längere Zeit einen Gesangverein geleitet hatte, trat er 1862 an die Spitze der, von Mücke gegründeten Neuen Akademie für Männergesang und veranstaltete mehrfach gelungene Concerte. Eine besonders erfolgreiche Thätigkeit entwickelte er als Componist und Schriftsteller auf musikpädagogischem Gebiet. Er componirte eine Zahl instruktiver Claviercompositionen und Weihnachts- und Passions-Cantaten, Psalmen, Motetten, Hymnen, Chorlieder u. s. w. für Schulzwecke. Weitverbreitet ist seine »Theoretisch-praktische Schulgesangbildungslehre« (Berlin, J. Guttentag, D. Collin). Auch als Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen und des vorliegenden »Musikalischen Conversations-Lexikons« hat er manchen werthvollen Artikel geschrieben, wie er auch mehrfach als Referent für verschiedene Berliner politische Zeitungen thätig war.

Rode, Pierre, berühmter Violinist, geboren zu Bordeaux am 26. Febr. 1774. Fauvel der Aeltere war sein erster Lehrer im Violinspiel und zwar sechs Jahre lang von 1782 bis 1788. Vierzehn Jahre alt, kam R. nach Paris und hatte zunächst Gelegenheit, vor dem damals berühmten Hornbläser Punto zu spielen. Sein Zuhörer war von seinen glücklichen Anlagen so entzückt, dass er ihn alsbald zu dem, ihm bekannten Viotti führte, dessen Interesse er sich ebenfalls sofort gewann. Der Meister unterzog sich seiner ferneren Ausbildung und liess ihn nach zweijährigen Studien zum ersten Mal in Paris öffentlich auftreten. R. spielte im Theater »Monsieur« im Zwischenakt der italienischen Oper das

dreizehnte Concert Viotti's. Im selben Jahre wurde er, 16 Jahre alt, als Concertmeister der zweiten Violine am Theater Feydeau angestellt. In dieser Zeit spielte er in den Concerten dieses Theaters das dritte, dreizehnte, vierzehnte, siebzehnte und achtzehnte Concert seines Lehrers Viotti. Das Letztere besonders verschaffte dem Autor und dem ausführenden Künstler gleich grossen Triumph. 1794 verliess dieser seine Stellung am Theaterorchester, um sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Er unternahm in Gemeinschaft mit dem berühmten Sänger Garat eine Kunstreise nach Holland, Hamburg und Berlin, wo er auch vor Friedrich Wilhelm II. spielte. Danach ging er nach England, konnte aber hier, vielleicht weil er Franzose war, den gewünschten Erfolg nicht finden, und hatte, obwohl er sein Concert für Wittwen und Waisen gab, nur ein kleines Auditorium gefunden. Er kehrte etwas erzürnt auf die spröden Engländer nach Hamburg zurück und gelangte durch Holland und die Niederlande gehend wieder nach Paris. Man hatte hier eben das Conservatorium errichtet und offerirte ihm einen Platz als Professor an demselben, den er zwar annahm, aber nur auf kurze Zeit, denn nachdem er sich nochmals in Paris mit bedeutendem Erfolge hatte hören lassen, reiste er nach Spanien und verweilte längere Zeit in Madrid. Er hatte bereits mehrere Concerte geschrieben und war hier einer Freundeshand benöthigt, um sich dieselben instrumentiren zu lassen, ein Fall, in den die meisten Virtuosen zu gerathen pflegen. Ihm war Boccherini dieser Freund, den er hier kennen lernte. R. als Componist für sein Instrument nimmt jedoch unter diesen einen der ersten Plätze ein, da er selbständige Ideen hat; ausserdem zeichnen sich seine Compositionen durch angenehme Melodien und soliden Schmuck des Figurenwerks aus, weshalb sie auch bis heute gern als Studien oder Concertstücke benutzt werden.

1800 kehrte er nach Paris zurück und trat als Soloviolinist in die Privatkapelle des ersten Consuls mit einem Gehalt von 10,000 Frcs. Die Zeit, welche er hier verbrachte, bildet den Glanzpunkt seines Talents und seiner Erfolge, die er in den Concerten der Grossen Oper, auch ganz besonders durch den Vortrag seines damals neuen siebenten Concerts errang. 1803 verliess er diesen ehrenvollen Platz und folgte vortheilhaften Anerbietungen nach Russland. Die Reise dahin machte er mit seinem Freunde Boieldieu in Gemeinschaft. In Petersburg wurde er dem Kaiser Alexander vorgestellt und zum ersten Violinisten seiner Hofmusik ernannt, mit keiner andern Funktion, als der, in den Hofconcerten und in den Concerten des kaiserl. Theaters zu spielen. Hier in Petersburg überstiegen die Erfolge fast noch diejenigen von Paris, auch blieb ihm während seiner fünfjährigen Anwesenheit daselbst der Enthusiasmus des Publikums gleich treu.

Nach Paris zurückgekehrt, gab er gegen das Ende des Jahres 1808 ein Concert im Odeon und zwar das letzte öffentliche Concert, in welchem er in Paris spielte. Der empfindsame Künstler war vielleicht von dem ihm gespendeten Beifall nicht ganz zufriedengestellt, während die grosse Zahl der anwesenden Musikfreunde und die vielleicht noch grössere der Neugierigen ihrerseits an dem Spiele des nicht vergessenen Geigers der Opernhausconcerte irgend etwas vermisst hatten. Vor seinen Freunden spielte er noch und entzückte sie hauptsächlich durch die Ausführung von Quartetten in Gemeinschaft mit Baillot und Lamarre. Aber diese Stille, zu der er sich selbst verurtheilte, quälte den an Erfolge gewöhnten Künstler. Er verliess Paris und durchreiste Oesterreich, Ungarn und Böhmen. 1814 liess sich R. für einige Zeit in Berlin nieder, verheiratete sich dort und lebte, mit Ausnahme eines Concerts, welches er für die Armen veranstaltete, ganz seiner Familie. Er kehrte dann in seine Vaterstadt Bordeaux zurück, welche er, mit Ausnahme einer Reise 1828 nach Paris, nicht wieder verliess. Diese Reise wurde für ihn verhängnissvoll, indem er nach einer zwölfjährigen Zurückgezogenheit dem Drange, an die Oeffentlichkeit zu treten, nicht widerstand, diese im Gegentheil eifrig suchte und erst zu spät fühlte, dass er nicht mehr derselbe sei. Seine sonst so glockenreine Intonation

war zweifelhaft, sein Bogenstrich zaghaft, das dem Künstler unerlässliche Selbstgefühl wankte. Er verliess Paris; und die Enttäuschung, die er hier erfahren hatte, überwand er nicht mehr vollständig. Seine Gesundheit war erschüttert, ein, Ende des Jahres 1829 hinzugetretener Schlagfluss, der ihn zum Theil lähmte, liess ihn langsam hinsiechen, bis er am 30. Novbr. 1830 verschied. So übertrieben empfindsam der hochgeachtete Künstler sich besonders in den letzten Jahren seines Lebens zeigte, so wenig war er eitel oder ehrgeizig in den Zeiten seiner höchsten Triumphe. Intrigue oder Eifersucht lagen ihm ganz fern. Mit Baillot verband ihn die innigste Freundschaft. Es ist um so mehr zu beklagen, dass er sich so schwer von dem Wandelbaren alles Irdischen überzeugen konnte. Seine Compositionen sind die folgenden: 1) Concerte: Erstes in *D-moll* (Paris, Janet et Cotelle); Zweites *C-dur* (ibid.); Drittes *G-moll* (Paris, Leduc); Viertes in *A-dur* (Paris Janet et Cotelle); Fünftes in *D-dur* (ibid.); Sechstes in *B-dur* (ibid.); Siebentes in *B-moll* (Paris, Frey, Richault); Achtes in *E-moll* (ibid.); Neuntes in *C-dur* (ibid.); Zehntes in *H-moll, Souvenir aux amis de Stalgen* (ibid.); 2) Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 14, 15, 16 (Paris, Richault); 3) *Quatuors brillant*, idem, No. 1, 2, 3, 4, op. 24 und 25 (ibid.); 4) »*Thèmes variés avec orchestre*«, No. 1 *E-dur*, op. 10 (ibid.), No. 2 *A-dur*, op. 21 (ibid.), No. 3 *(air allemand)* op. 25 (ibid.), No. 4 op. 26 (ibid.); 5) »*Thèmes variés avec quatuors*«, No. 1 op. 9 (ibid.), No. 2 op. 12 (ibid.), No. 3 (ibid.), No. 4 op. 28 (ibid.); 6) »*Fantasie pour violon et orchestre*«, op. 24 (ibid.); 7) »*Cavatine et rondeau, avec quatuor*«, op. 28 (ibid.); 8) »*Duos pour deux violons*«, erstes Heft (Paris, Leduc), zweites Heft, op. 18 (Paris, Richault), drittes Heft (Berlin, Lischke); 9) »*Méthode de violon, par Rode, Baillot et Kreutzer, rédigée p. Baillot*«, im Conservatorium eingeführt (Kuhnel); 10) »*Exercices p. le violon de toutes les positions, et 50 Variations sur la gamme. Supplément de la Méthode de Violon* (ebend.); 11) Arietta: »*Dal di chio*«, Pianoforte oder Harfe (ebend.) u. a.

Rodewald, Joseph Karl, geboren am 11. März 1735 zu Seitsch bei Glogau in Schlesien, bildete sich in Berlin unter Franz Benda und Kirnberger zu einem tüchtigen Violinisten und Componisten. Er trat 1762 in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Kassel, welcher seine Talente zu schätzen wusste. Dies bewies er dadurch, dass, als er seine Kapelle auflöste, um sie fast ausschliesslich neu aus Franzosen zusammen zu setzen, er R. nicht nur beibehielt, sondern ihn zum Musiklehrer des Erbprinzen ernannte, den R. 1789 auch auf die Universität Marburg begleitete. Einige Jahre später trat er mit Pension und dem Titel Concertmeister des Landgrafen von Hessen-Kassel in den Ruhestand und liess sich in Hanau nieder, wo er am 11. Juli 1809 starb. Er componirte für das Kasseler Theater eine französische komische Oper und Instrumentalwerke für den Hof. Gedruckt ist nur ein »*Stabat mater*« (1788), welches bei seinem Erscheinen Aufsehen machte.

Rodio, Rocco, gelehrter Contrapunktist und didaktischer Schriftsteller, ist 1530 oder 1532 in Calabrien geboren. 1589 gab er eine Sammlung heraus, welche Compositionen von ihm selbst und J. F. delle Castelle, F. Villani und einigen anderen neapolitanischen Meistern enthält. Aus »*Prattica musica*« von Cerreto, p. 156, geht hervor, dass Rodio im J. 1601 im Alter von 69 oder 70 Jahren in Neapel lebte. Er gehört mit zu denen, welche zuerst Regeln und Beispiele für den Contrapunkt beim Kirchengesang in einem Lehrbuche aufstellten. Die erste Ausgabe dieses Buches ist nicht bekannt. Der Titel der zweiten lautet wie folgt: »*Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubbj propostigli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de' contrapuntisti. Con la dimostratione di tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contrapunti dappj e rivoltati, e loro regole. Aggiontovi un altra breve dimostratione de' dodici tuoni regolari. E di nuovo Don Batt. Olifante aggiuntovi un Trattato di proportioni neccessarie a detto libro. Ristampato in Napoli*, 1609, *in* 4°. Die dritte Auflage, welche 1626 in Neapel in 4° erschien, führt den Titel:

»*Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo*«. Die Ausgaben der Rodio'schen Compositionen sind höchst selten. Aus einer Sammlung seiner Messen, welche 1580 zu Neapel gedruckt wurden, hat der Abbé Santini die nachgenannten in Partitur herausgegeben: 1) »*In dominicalibus*«, vierstimmig; 2) »*Fac tibi*«, idem; 3) »*In minoribus duplicibus*«, idem; 4) »*Sancte Alphonse*«, idem; 5) »*Mater patris*«, idem; 6) »*Sancta Maria*«, fünfstimmig; 7) »*Ultimi miei sospiri*«, idem; 8) »*Descendit Angelus*«, idem; 9) »*Missa de Beata Virgine*«, idem. Die letztere ist so künstlich gesetzt, dass sie vierstimmig mit Hinweglassung der fünften Stimme oder auch dreistimmig mit Hinweglassung der ersten und fünften Stimme gesungen werden kann. 10) Sechsstimmige Messe »*Adieu mes amours*«.

Rodolphe, Jean Joseph, eigentlich Rudolph, geboren zu Strassburg am 4. Octbr. 1730, erhielt vom siebenten Jahre an von seinem Vater Unterricht im Violinspiel und Hornblasen. Obgleich er auf dem Horn bald grosse Fertigkeit erlangte, bildete er sich doch, als er 16 Jahre alt nach Paris kam, bei Leclair im Violinspiel weiter aus. Er gehörte dann als erster Violinist nach einander den Theaterkapellen zu Bordeaux, Montpellier, und anderen Städten des mittäglichen Frankreichs an. Hier und später an der Oper in Paris hatte er Gelegenheit, seine Virtuosität auf dem Horn zu zeigen, indem er hier die Sängerin Petraglia in einer Arie und in Montpellier den Sänger Boyer gleichfalls in einer Arie (»*Amour, sous ce riant ombrage*«) zur Bewunderung Aller begleitete. Nebenbei hatte er fleissig Compositionsstudien gemacht, deren Resultate Ballets und andere Werke sind: 1) »*Medée et Jason*«, Ballet héroique; 2) »*Psyche*«, idem; 3) »*La mort d'Hercule*«, idem; 4) »*Armide*«, idem. In Paris aufgeführt: »*Le mariage par capitulation*«, *Opera comique*, 1764; »*L'Aveugle de Palmyre*«, 1767; »*Ismenor Versailles*«, 1773. Ferner: »*Premier et deuxième concertos pour le cor*« (Paris, Sieber, Bailleux). »*Fanfares faciles pour deux cors*«. »*Vingtquarte fanfares pour trois cors*« (Paris, Bailleux). »*Duos pour deux violons*«, 1., 2., 3. livre (ibid.). »*Etude pour le même instrument*« (ibid.). »*Etude composée de trente morceaux de differents genres pour le violon a l'usage des commençants*« (Paris, Pleyel). 1763 kam R. nach Paris zurück und trat zunächst in die Kapelle des Prinzen Conti, zwei Jahre später in die der Oper und wurde 1784 als Lehrer der Composition ans Conservatorium berufen. 1789 theilte er das Schicksal aller und verlor Stellung und Gehalt, wurde jedoch 1799 aufs neue und zwar als Gesanglehrer angestellt. Drei Jahre später nahm er aus Gesundheitsrücksichten seinen Abschied und erhielt 1200 Frcs. Pension. Er starb in Paris am 18. Aug. 1812. Während seiner Funktion als Lehrer schrieb er zwei Lehrbücher; eins für die Composition: »*Theorie d'accompagnement et de composition a l'usage des élèves de l'école nationale de musique*« (Nadermann, 1799, in Folio); das andere: »*Solféges divisés en deux parties: la première contenant la théorie de la musique; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés*«. Beide Bücher dienen zum Beweise, dass die Unwissenheit die Welt regiert, denn sie fanden, besonders das zweite eine unglaubliche Verbreitung, obwohl beide auch noch nicht einmal den Anspruch auf Mittelmässigkeit machen können.

Rodolphe, Antoine, s. Rudolphe.

Rodriguez, João, Sänger an der Kathedrale in Salamanka, geboren in dieser Stadt gegen 1460, verfasste eine Abhandlung über den gregorianischen Gesang, betitelt: »*Tratado de canto llano*« (Salamanka, 1503, in 4°).

Rodriguez, João, portugiesischer Mönch und Tonlehrer des 15. Jahrhunderts, schrieb 1560 zu Lissabon: »*Arte do canto chaõ*«. Dies Manuscript befand sich zur Zeit Machado in einer Privatbibliothek zu Lissabon.

Rodriguez, Manoel, ausgezeichneter Organist und Harfenspieler zu Elvas in Portugal. Er gehörte Anfang des 17. Jahrhunderts zur Kapelle des Königs, hat auch eine Sammlung seiner Compositionen, für Instrumente gesetzt, heraus-

gegeben, unter dem Titel: »*Flores de musica para instrumento de tecla e harpa*« (Lissabon, Craesbeke, 1600, in Folio).

Rodriguez, Rodericius Sancius, oder Sanchez de Arevalo, Bischof von Zemora, Calahorra und Palencia, war 1404 zu Santa Maria Nieva, als der Sprössling einer Alt-Castilischen Familie geboren. Er studirte in Salamanka die Rechte und Theologie und gelangte durch Geburt und Wissen zu hohen geistlichen Stellungen. Er war Gesandter des Königs von Spanien an den Papst Calixte II., als welcher er in Rom lebte, auch daselbst am 4. Octbr. 1470 im 66. Lebensjahre starb. Dieser Prälat ist der Verfasser des Buches »*Speculum vitae humanae*«, welches im 15. Jahrhundert berühmt war. Es behandelt »Die moralischen Vortheile oder Nachtheile der verschiedenen Berufsarten«. Von der »Musik« ist im 39. Capitel des ersten Buches und von den »Sängern« im 15. Capitel des zweiten Buches die Rede.

Rodriguez de Hita, D. Antonio, spanischer Priester, welcher in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte. Er war Kapellmeister in Valencia und später in Madrid. Er schrieb eine Abhandlung über den Contrapunkt, welche zwar nicht gedruckt worden zu sein scheint, aber durch Copien vervielfältigt in Spanien verbreitet worden ist.

Roe, Richard, englischer Schriftsteller, hat im »*Monthly review*« (Juni 1824, S. 96) eine Dissertation veröffentlicht: »*The principles of rhytm, both in Spech and Music, especially in the mechanism of english verse*«.

Roeckel, Karl August, namentlich bekannt durch sein trauriges Geschick, das ihn in Folge seiner politischen Thätigkeit ereilte. Er ist in Graz in Oesterreich geboren und bildete sich unter seinem Onkel Hummel in Weimar zum Pianisten aus. Dabei nahm er früh das lebhafteste Interesse an der Politik und an den Reformbewegungen seiner Zeit. Als er 1830 nach Paris kam, war er Zeuge der Juli-Revolution und machte sich mit den Führern derselben, mit Lafayette, Marrast, Lafitte u. A. bekannt; der Zufall führte ihn auch mit Anhängern des Don Carlos und Don Miguel zusammen. In England sah er 1832 das grosse Schauspiel der Reformbewegung. 1838 kehrte er nach Deutschland zurück, wurde 1843 Musikdirektor am Hoftheater zu Dresden und als die Ereignisse des Jahres 1848 hereinbrachen, nahm er mit Richard Wagner den thätigsten Antheil an der Revolution. Er begann im Herbst 1848 die Herausgabe wöchentlich erscheinender Volksblätter. In Folge seiner Betheiligung am Maiaufstande wurde er verurtheilt und brachte dreizehn Jahre im Zuchthause zu Waldheim zu. Sein Buch: »Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim« giebt über seinen traurigen Aufenthalt daselbst Kunde. Vergebens wandte sich seine Frau Caroline, eine geborene Lortzing, um Begnadigung an den König von Sachsen. Als sich ihm endlich die Thüren des Zuchthauses öffneten, war er gebrochen an Leib und Seele; seiner Kunst hatte er vollständig entsagt. Er lebte in Frankfurt a. M., später in Stuttgart und München, dann in Wien mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt und starb in Pesth am 14. Juni 1876, nachdem ihn ein Jahr vorher ein Schlaganfall vollständig siech gemacht hatte.

Röder, Karl Gottlieb, der Gründer der gegenwärtig wohl bedeutendsten Notenstecherei und Druckerei der Welt, ist am 22. Juni 1812 in Stötteritz bei Leipzig geboren. Erst in seinem 26. Jahre erlernte er die Notenstecherei, nachdem er früh als Wollsortirer und später als Bäcker gearbeitet hatte. Ohne alle Mittel gründete er am 20. Octbr. 1846 in Leipzig ein eigenes Geschäft. Unter grossen Mühen und Sorgen, die noch durch die schlimmen Verhältnisse der Jahre 1847 und 1848 erhöht wurden, gelang es ihm dennoch, durch solide und gute Arbeit sein Geschäft, wenn auch im Anfange langsam, doch stetig zu vergrössern. Im J. 1852 kaufte er mit Unterstützung seines Freundes und Gönners C. F. Leede, in Leipzig die frühere Paez'sche Officin und vereinigte sie mit seinem Geschäft unter der Firma C. G. Röder's Officin und seitdem gewann sie bald einen Weltruf. Aussergewöhnlichen Aufschwung erhielt sie

besonders seit dem Jahre 1860, als R. den lithographischen Schnellpressendruck für Musikalien einführte, durch den erst die billigen Classikerausgaben möglich wurden. Seitdem zählen die ersten Verlagsfirmen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in England, Russland und Amerika, in Spanien und Italien zu seiner Kundschaft; die hervorragendsten Firmen gaben ihre eigenen Notenstechereien auf, um die betreffenden Arbeiten in Röder's Officin ausführen zu lassen, und so wuchs seine Anstalt zu einem ganz aussergewöhnlichen Umfange an. Am 21. Octbr. 1871 feierte er mit seinen weit über 200 zählenden Arbeitern in festlicher Weise das 25jährige Jubiläum seiner Officin. Der König von Sachsen zeichnete ihn durch Ernennung zum Commerzienrath aus; der Kaiser von Oesterreich verlieh ihm bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung das Ritterkreuz des Franz-Josephs-Ordens. Am 31. Octbr. 1872 nahm er seine beiden Schwiegersöhne L. H. Wolff und Max Rentsch als Theilhaber in das Geschäft und überliess ihnen dasselbe am 1. Juli 1876 für ihre eigene Rechnung. Röder, an Thätigkeit gewöhnt, arbeitet indess auch jetzt noch täglich einige Stunden im Geschäft, geniesst im Uebrigen der wohlerworbenen Ruhe auf seinem prachtvollen Besitzthum in Gohlis bei Leipzig.

Röder, Georg Vincent, geboren 1780 zu Rammungen in Nieder-Franken, erhielt von seinem Vater, der Lehrer in diesem Orte war, den ersten Musikunterricht. Seine weiteren Studien machte er in Wannerstädt, wo er das Gymnasium besuchte und gleichzeitig im Augustiner-Kloster die Funktionen des Organisten übernahm. Von hier kam er nach Würzburg auf die Universität, und als 1805 der Grossherzog von Toscana, Bruder des Kaisers Franz I., Kurfürst von Würzburg wurde, fand auch R. in die neugebildete Kapelle Aufnahme und übernahm nach einiger Zeit die Direktion der Opernmusik daselbst. Nach der Auflösung dieser Kapelle lebte er einige Zeit in der Zurückgezogenheit und beschäftigte sich ausschliesslich mit Composition. 1830 erhielt er in Augsburg eine Stellung als Musikdirektor und 1839 berief ihn der König Ludwig von Baiern nach München als Kapellmeister. Er starb daselbst Anfang der sechziger Jahre. Seine hauptsächlichsten Compositionen sind die folgenden: 1) *Missa solenelle (C)*, 4 Stimmen, Orchester, No. 1 (München, Falter). 2) Messe *(D-dur)*, idem No. 2. 3) Messe *(C)*, idem No. 3 (ibid.). 4) Grosse Messe, vierstimmig, Orgel, Orchester, No. 4, op. 35 (ibid.). 5) Drei Messen für Solo, Chor, Orgel, zwei Viol., Alt und zwei Contrabässe ad lib. (Mainz, Schott). 6) *Te deum*, für vier Solostimmen, Chor und Orchester (ibid.). 7) Psalme und Vespern für alle Festtage des Jahres, vierstimmig, Orgel obl., Orchester ad libit. (ibid). 8) Motette *(Fracto demum)*, idem (ibid.). 9) Psalme für die Sonntage, vierstimmig, Orchester ad libit., op. 44 (München, Falter). 10) Psalme und Vespern für die Feste der Jungfrau, idem, op. 45 (ibid.). 11) *La Messiade*, Oratorium für Solo, Chor und Orchester, ausgeführt in Augsburg, Stuttgart, München. 12) Caecilie, Cantate, idem (München, 1839). 13) Symphonie für grosses Orchester (ibid.). 14) »Die Schweden«, grosse Oper, in Prag 1842 aufgeführt.

Röder, Johann Michael, war ein berühmter Orgelbauer des 18. Jahrhunderts zu Berlin, wo er um das Jahr 1740 noch lebte. Er baute viele vortreffliche Orgelwerke. Eines seiner besten ist das von ihm in den Jahren 1720—1725 erbaute Orgelwerk in der Marie Magdalenen-Kirche zu Breslau von 56 klingenden Stimmen. Dasselbe enthielt 3 Claviere und Pedal, sowie eine 32′, 16^0 und 8füssige Principalstimme, sowie Glockenspiel, Pauken und Trompeten. Mattheson sagt von diesem Werke also: »Alle Kaiser, Könige und Fürsten möchten sich darüber verwundern, indem sie nur den Kupferstich (d. h. den Prospekt) sähen u. s. w.« Ein zweites bedeutendes Orgelwerk von 53 Stimmen vollendete er 1727 in der evangelischen Kreuzkirche zu Hirschberg; auch diese Orgel hatte drei Manuale, Pedal, sechs Blasebälge, Glockenspiel, Pauken, Trompeten. Ueberhaupt war er auch ein Meister in der Anfertigung der Glockenspiele; so hat er zum Beispiel das Glockenspiel in der

Parochialkirche zu Berlin unter der Aufsicht des Domorganisten Weiss ebenfalls verfertigt.

Roediger, Johann Christoph, Hof- und Kammermusikus von Schwarzburg-Sondershausen, war zu Bischleben, einem Dorfe bei Erfurt, am 4. Mai 1704 geboren. Wegen seiner schönen Diskantstimme wurde er in die Gothaische Hofkapelle aufgenommen und auf Kosten des Herzogs ausgebildet. Am fürstlichen Hofe zu Sondershausen, wo er 40 Jahre lebte, hat er nicht allein als vorzüglich geschulter Sänger geglänzt, sondern auch als Violinist. Er besass viel Geschmack und bedeutende Fertigkeit, so dass er eine Wette eingehen konnte, ein ihm fremdes Violinconcert ohne Fehler vom Blatte zu spielen und dieselbe auch gewann. Einige seiner Compositionen sind vom Kapellmeister Stölzel in seiner Sammlung »Gelegenheits- und Trauermusik u. s. w.« (1736) aufgenommen. Seine Stimme, die sich zu einem schönen Bariton entwickelt hatte, erhielt sich bis zu seinem Tode, der am 5. März 1765 erfolgte.

Roehm, Johann Huldreich, Musikdirektor und Schauspieler zu Frankfurt a. M., war zu Eschborn im Hanauischen 1755 geboren. Er betrat 1777 zum ersten Male das Theater und hat folgende Opern in Musik gesetzt: 1) »Das Testament«; 2) »Der Fassbinder«; 3) »Der verliebte Maler«; 4) »Der zweite Hochzeitstag«.

Roellig, Johann Georg, geboren 1710 zu Burghausen in Sachsen, erhielt seine Hauptausbildung auf der Kreuzschule zu Dresden namentlich durch Hartwich, und der persönliche Verkehr mit Zelenka blieb nicht ohne Einfluss auf ihn. Nachdem er in Leipzig einige Jahre die Universität besucht hatte, trat er in die Kapelle des Prinzen von Anhalt-Zerbst. Er schrieb 14 Sinfonien, 24 Concertstücke für verschiedene Instrumente, 6 Trios für Flöte, Violine und Bass, und 9 Trios für Horn, Hoboe und Fagott. Von einem Componisten desselben Namens »Roellig der Jüngere« existiren drei Clavierconcerte und zwölf Trios für Clavier, Violine und Flöte; aber ebenfalls als Manuscript.

Roellig, Carl Leopold, geboren zu Wien 1761, beschäftigte sich schon in früher Jugend mit dem Studium des Harmonikaspiels und erlangte darin nicht allein grosse Fertigkeit, sondern war auch auf die Verbesserung des Instruments bedacht. Unter Anderem liess er die Ränder der Schalen vergolden, um sie besser und leichter klingen zu machen. Auch hat er den Versuch gemacht, das Instrument mit einer Claviatur zu versehen. 1787 befand er sich in Berlin, liess sich auf der Harmonika hören und veröffentlichte eine Beschreibung des verbesserten Instruments (»Ueber die Harmonika, ein Fragment«, Berlin, 1787, 32 S.). Als er hierauf nach Wien zurückkehrte, wurde er bei der kaiserlichen Bibliothek angestellt und starb daselbst am 4. März 1804. R. hat noch zwei andere Instrumente erfunden; das eine, dessen Beschreibung er unter folgendem Titel veröffentlicht: »Orphika, ein musikalisches Instrument, erfunden von Roellig; unter dem Schutze eines kaiserl. k. Privilegiums. Mit 3 Kupfern« (Wien, bei Blumauer, 1795, 21 S. in 8°), ist ein mit Draht- oder Darmsaiten bezogenes Tasteninstrument von drei und einer halben Octave, im ersten Fall ist es einchörig und die Saiten werden wie beim Flügel geschnellt, im andern Fall ist es zweichörig und wird mit Hämmerchen angeschlagen. Die Form ist der des Flügels ähnlich, nur dass die Tastatur an der Seite angebracht ist und die Länge nicht über vier Fuss beträgt. Das zweite nannte er »Xänorphika«, ein Geigenbogen-Instrument mit einer Claviatur, dessen Beschreibung im Modejournal von 1801 erschien, nebst einer Geschichte der Instrumente desselben Genres seit dem von Hans Hayden 1610 erfundenen, bis zu seiner eigenen Erfindung. Ferner veröffentlichte R.: »Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur Zusammensetzung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihren Verwechslungen, für junge Musiker und Dilettanten« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1789). »Einige kleine und leichte Stücke für die Orphika« (Wien, Mollo, 1797). »Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung der Orphika oder des Claviers« (ibid. 1797). In der »Leipziger musikalischen Zeitung«,

Bd. IV. S. 625—632: »Ehrenrettung des berühmten Ritters Renaut Schatline de Cousy, Troubadour's aus dem 12. Jahrhundert.

Roemhild, Johann Theodorikus, Kirchencomponist, Kapellmeister und Organist am Dom zu Merseburg, war zu Salzungen im Hennebergischen am 3. Septbr. 1684 geboren. Den ersten guten Grund zur Musik legte er bei Johann Jacob Bach in Suhl. Ferner genoss er in Leipzig, wo er die Thomasschule besuchte, den Unterricht Schelle's und des Cantors Kuhnau. Im J. 1705 vertauschte er die Schule mit der Akademie und erhielt 1708 seine erste Anstellung als Cantor in Spremberg. Nachdem er auch in Freistadt in Schlesien als Cantor fungirt hatte, erhielt er die oben bezeichnete Stelle. Er starb 1757. Er schrieb: 1) Einen vollständigen Jahrgang von Kirchenstücken, von einem zweiten ist nur ein Theil bekannt. 2) Zwölf weltliche Cantaten, die den Lebensgang des Menschen zum Vorwurf haben; vom Geburtstag bis zum Sterbetag, welchem die letzte gewidmet ist. Je drei dieser Cantaten sind für Diskant, Tenor, Alt, und die letzten für Bass geschrieben.

Römische Musik. Die Römer, welche nach der Unterjochung Griechenlands fast die ganze bekannte Welt beherrschten, die germanischen Völkerschaften und die Parther ausgenommen, gewannen in der Kunst, und namentlich in der Tonkunst, wenig Bedeutung. Nur in der westlichen Hälfte behielten römische Sprache und Sitte die Oberhand, in der östlichen wurden beide durch griechische Bildung fast verdrängt. Mehr noch als die übrigen Zweige griechischer Bildung musste den Römern die griechische Musik imponiren und sie adoptirten sie daher einfach, soweit es ihnen möglich war. Die Sänger und Virtuosen an den Höfen waren meist Griechen und auch die römischen Schriftsteller, die zugleich über Musik schrieben: Vitruv, Plinius, Aulus Gellius, Martianus Capella, Apulejus, Boethius, Cassiodor u. A. schlossen sich meist der griechischen Theorie an, und Vitruv gesteht ausdrücklich, dass die Musik für alle, des Griechischen Unkundigen sehr schwierig sei, und dass man sich griechischer Ausdrücke bedienen müsse, für welche die lateinische Sprache keine entsprechende Bezeichnung habe. Bei den einseitigen Bestrebungen zur Erhöhung des Glanzes und für die Befriedigung der Gelüste eitler Herrscher gelangte bei den Römern noch die Instrumentalmusik zu einiger Bedeutung, um so mehr, als sie zugleich beim Gottesdienst zur Verwendung kam, wenn auch in untergeordneter Weise. Zwei von den 193 Centurien der Heeresverfassung des Servius Tullius waren die *cornicinum* und *tubicinum*, die Spielleute, die bei dem Heere nicht fehlen durften und die zeitweise sogar in hohen Ehren standen. Nach Plutarch wies ihnen der fromme Numa Pompilius bei der Eintheilung der Einwohner Roms nach Geschäften und Gewerben die erste Stelle an, weil sie zugleich beim Gottesdienst mitwirkten. Besonders aus diesem Grunde erwarben sie manche Vorrechte und durften selbst dem Senat trotzen, wie aus der, von Livius erzählten Begebenheit aus der Zeit der blutigen Samniterkriege hervorgeht. Die Censoren hatten den Tibicinisten verweigert, ferner, wie bisher üblich, zu gewissen Festen im Tempel des Jupiters zu speisen. Darüber erzürnt, zogen sie aus Rom fort nach Tibur, und weil nun niemand mehr in der Stadt war, der bei den Opfern spielte, so kam der Senat in arge Verlegenheit und griff, da alle Ueberredung nicht fruchtete, schliesslich zur List, um die Tibicinisten zur Rückkehr zu bewegen. Auf Veranlassung des Senats veranstalteten die Tiburtiner den widerspenstigen Spielleuten ein grosses Gastmahl und machten sie dabei so betrunken, dass sie, ohne Widerstand leisten zu können, nach Rom zurückgebracht wurden, wo sie dann auch wieder ihre Thätigkeit aufnahmen. Jahrhunderte lang war übrigens die Flöte das bevorzugtere Instrument der Römer, das sie zur Begleitung der weltlichen wie der religiösen Gesänge verwendeten. Erst im zweiten Jahrhundert nach Christi Geburt führten die Frauen die Saiteninstrumente, die Lyra und Harfe in der Gesellschaft ein. In der Kaiserzeit kamen dann die Wasserorgeln in Aufnahme und unter Nero wurden grosse Summen

für Sänger und Sängerinnen und für Instrumentisten verschwendet, ohne dass die Musik zu irgend welcher Bedeutung bei den Römern gelangt wäre. Erst mit der beginnenden Herrschaft des Christenthums wurde Rom und nach ihm Italien zur Pflanzstätte einer, die ganze Welt bewegenden neuen Tonkunst. (S. Römische Schule.)

Römische Saiten — auch Romanische Saiten, die besten Darmsaiten, aus den Därmen der Gemsen und wilden Katzen gedreht. Sie werden in Italien: in Neapel, Rom, Venedig, Padua, Treviso, Verona gefertigt, daher der Name romanische Saiten. Man nimmt dazu die Därme von jungen Lämmern. Der berühmte Saitenmacher Angelucci zu Neapel († 1765) verwandte nur Därme von 7 bis 8 Monate alten Lämmern, die dann sehr sorgfältig gereinigt und gebeizt werden. In unserer Zeit werden diese »römischen Saiten« wohl zum grössten Theil in Deutschland: Wien, München, Nürnberg, Offenbach, Regensburg, Prag und Adorf im sächsischen Voigtlande gefertigt. (S. Saiten.)

Römische Schule. Von Rom aus hatte die christliche Kirche auch einen allgemeinen Kirchengesang gewonnen, in dem sogenannten Gregorianischen Gesange. Dieser und das ihm zu Grunde liegende System entwickelten sich zunächst melodisch und wie dann die, daraus erwachsende Gesangspraxis allmälig zur Mehrstimmigkeit gelangte, das ist in mehreren Artikeln nachgewiesen worden. Die Tonleiter wurde durch Nachahmung harmonisirt und die Melodien mit sich selber contrapunktirt; es bildete sich der Accord heraus als feste Stütze für die melodische Entfaltung. Seit dem Beginn dieser Thätigkeit treten dann einzelne Völker in den Vordergrund und bilden in sogenannten Schulen einzelne Richtungen der ganzen Entwickelung mit besonderem Fleisse weiter. Das erste bedeutsam eingreifende Volk, die Niederländer, gaben ihr zunächst eine bestimmtere Richtung; ihre Bestrebungen sind unter dem Artikel: Niederländische Schule gewürdigt worden. Auch die andern Völker übten während dieser Zeit die neue Weise des Gesanges, doch erst im 16. Jahrhundert traten die Italiener wieder in den Vordergrund und Venetianer waren es namentlich, die das harmonische Element des Gesanges zu Pracht und Glanz entfalteten, als besonderes Merkmal der Venetianischen Schule (s. d.). Damit legte sie die Keime zu einer neuen Entwickelung, in welcher der gregorianische Kirchengesang zu höchster Blüthe gelangen sollte, durch die Römische Schule, vor allem durch den genialen Gründer derselben, durch Palestrina. Die Niederländische Schule war durch die Melodik zur Harmonik gelangt, und die Venetianische Schule hatte diese in gewisser Selbständigkeit weiter gebildet. Indem dann Palestrina die Harmonik zum Ausgangspunkt nimmt und sie durch die Formen des einfachen und des künstlichen Contrapunkts auflöst in ein wunderbar verschlungenes Gewebe realer Stimmen, schliesst er diese ganze, mehr als tausendjährige Bewegung ab, giebt er dem gregorianischen Gesange höchste Ausgestaltung, dem altitalienischen Kirchengesange bei genial künstlerischer Form zugleich echt religiösen, ja streng kirchlichen Ausdruck. Es kann hier auf den Artikel Palestrina verwiesen werden, welcher in den Bestrebungen dieses Haupts der Schule, diese selber charakterisirt. Nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch seine Lehre suchte er dieser veränderten Musikanschauung und Praxis Verbreitung zu geben. Er gründete mit Giov. Maria Nanini eine Schule in Rom, aus der eine Menge bedeutender Schüler hervorgingen. Von den unmittelbaren Schülern Palestrina's: seinen drei Söhnen: Angelo, Rudolfo und Silla, die früh starben, Annibale Stabile, Giov. Andrea Dragoni, Guidetti hat sich namentlich der letzte durch seine Sammlungen von Kirchenhymnen, durch das Directorium chori, durch die »Präfationes« u. s. w. Verdienste, und haben sich Stabile und Dragoni als Contrapunktisten Ruf erworben. Gross ist die Zahl der Meister des römischen Stils, welche aus der oben erwähnten Schule hervorgegangen. Zunächst ist der eine Leiter derselben, Nanini, selbst zu nennen, dann die Schüler:

Antonio Brunelli, Felice Anerio, Giov. Franc. Anerio, Bernardino Nanini, Ruggiero Giovanelli, Franc. Suriano u. A.

Auch als Palestrina durch seine Berufsgeschäfte genöthigt war, sich von der Schule zurückzuziehen, wirkte diese in seinem Geiste weiter, wie die späteren Zöglinge: Giov. Dom. Puliaschi, Franc. Severi, Ant. Cifra, D. Gregorio Allegri, Franc. Vallentini, Ant. Maria Abbatini u. v. A. beweisen. Auch als nach dem Tode Nanini's, der jüngere Nanini, Bernardino die Schule ganz allein leitete, lebte der Geist der ursprünglichen Gründer weiter in den Schülern: Vincenzo Ugolini, Paolo Agostini, Dom. und Virg. Mazzocchi, Dom. Massenzio, Stefano Fabro und weiterhin Franc. Foggia, G. Giamberti, Filippo Vitali, Marco Marazzoli, Mario Salvioni u. s. w. Von anderen Meistern, die sich dem Stil dieser Schule anschlossen und zu ihr gezählt werden müssen, seien noch genannt: Tommaso Ludovico da Vittoria (s. d.), Giov. Animuccio u. A. Der gregorianische Kirchengesang ist durch sie zu höchster Blüte gelangt und hat unstreitig die vollsaftigsten und reifsten Früchte getragen. Wie dann durch Verschmelzung mit der Venetianischen Schule und durch den Einfluss der Instrumentalmusik eine neue aus ihr hervorging, die Neapolitanische Schule, ist unter dem, diese betreffenden Artikel nachzulesen.

Rönisch, Johann Karl Gottlieb, wurde zu Goldberg in Schlesien am 28. Novbr. 1814 geboren, besuchte dort die sogenannte lateinische Schule und ward, da er eine ziemlich gute Stimme hatte, vielfach beim Kirchen- und Grabgesang beschäftigt, wodurch er etwas Musik kennen und sie lieb gewinnen lernte. Nach der Confirmation kam er als Lehrling in eine Maschinenfabrik, in welcher er zur Tischlerei, Schlosserei und Drechslerei verwendet wurde. Nach 4½ jähriger Lehrzeit ging er auf die Wanderschaft und arbeitete in verschiedenen grösseren Städten Deutschlands als Tischler. In Naumburg an der Saale kam er aus Zufall zu dem Instrumentenbauer Hand, einem der tüchtigsten Clavierbauer jener Zeit, als Corpusmacher, und da man damals Stimmnägel, Stegstifte, überhaupt alles was zum Clavierbau gehörte, selbst fabricirte, so sah sein Principal bald, dass er in der Eisenarbeit und Mechanik bewandert war und forderte ihn auf, Instrumentenbauer zu werden, welchen Vorschlag R. dann mit Freuden annahm. Er blieb 3 Jahre in Naumburg und ging dann zur weiteren Ausbildung nach Schlesien, Polen, längere Zeit nach Wien und zuletzt nach Löbau, von wo aus er 1844 in die damals sehr berühmte Pianoforte-Fabrik von Ernst Rosenkranz in Dresden als erster Ausarbeiter eintrat. 1848 associrte er sich mit dem Dresdener Pianforte-Leihmagazin-Inhaber Peupelmann und etablirte sich 1851 selbständig. R. hatte die Freude, dass seine Instrumente (Flügel, Pianinos und Tafelform) schnell in allen Musikkreisen Beifall fanden und sich dadurch sein Geschäft von Jahr zu Jahr vergrösserte, so dass er jetzt durchschnittlich 200 Arbeiter in seiner Fabrik beschäftigt. Bei Lieferung des dritten Flügels für den Königl. Sächsischen Hof erhielt er das Prädikat »Königlicher Hofpianofortefabrikant«. R. hat die durch ganz Deutschland so beliebt gewordenen kleinen Kabinetflügel zuerst in Sachsen, vielleicht in Deutschland gebaut. Ein noch kleinerer Flügel von Pape, den er auf der ersten Pariser Weltausstellung gesehen, hatte ihn dazu veranlasst (vgl. den Artikel Karl Krägen, VI, 134).

Röntgen, Engelbert, wurde geboren am 30. Septbr. 1829 zu Deventer, einer Stadt im östlichen Theil Hollands, nahe der Grenze, und man nimmt an, die Familie sei vom Rheine her dort eingewandert und deutscher Abkunft. R. erhielt zwar früh Unterricht auf der Violine und zeigte sich sehr begabt, er spielte bereits als achtjähriger Knabe in seiner Vaterstadt in Concerten mit; trotzdem widmete er sich eine Zeit lang ausschliesslich der Zeichen- und Malkunst, erhielt sogar auf der Malerschule in Deventer, die er besuchte, den Preis. Unmittelbar hierauf wandte er sich aber der Musik wieder zu, welcher Kunst er fortan treu blieb. Ein Schüler David's, bildete er sich auf dem Conservatorium zu Leipzig zu einem vorzüglichen Violinisten aus, wurde in der Folge

Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, und wurde 1869 zum Concertmeister in diesem Orchester ernannt. In dieser Stellung und als Lehrer am Conservatorium ist er noch, in allgemeiner Achtung stehend, thätig. Die Gattin des Künstlers, geborne Klengel, ist eine vortreffliche Pianistin. Sein Sohn Julius hat sich, obgleich im jugendlichen Alter stehend, bereits als Componist und Pianist auf seinen Concertreisen mit Julius Stockhausen als vielversprechendes Talent bekannt gemacht.

Röser, Valentin, deutscher Musiker, der als Clarinettist zur Kapelle des Fürsten von Monaco gehörte und 1770 nach Paris kam. Hier veröffentlichte er Sinfonien, Quartette und Trios für Streichinstrumente. Ausserdem die folgenden Studienwerke: 1) »*Gamme pour le hautbois avec* 12 *duos*« (Paris, Boyer, 1785), 2) »*Gamme pour la clarinette avec* 6 *duos*« (ibid.). 3) »*Gamme pour le basson, avec* 12 *duos*« (ibid.). 4) »*Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors*« (Paris, 1781, in 4°). 5) »*Méthode de flûte*« (Paris, Leduc). 6) Die französische Uebersetzung der Violinschule von Leopold Mozart, welche 1770 bei Boyer in Paris erschien.

Rösler, Ernst, Organist, am 26. März 1748 zu Rastenberg im Grossherzogthum Weimar geboren. Er erhielt dort Musikunterricht vom Kapellmeister Wolff und erwarb sich hauptsächlich als Orgelspieler bedeutende Fertigkeit, liess sich in Weimar und nachdem er seine Stellung als Organist in Plauen im Vogtlande, die er eine Zeit lang inne hatte, wieder aufgegeben, auch in Sondershausen bewundern, worauf er eine weitere Reise durch Deutschland unternahm, in der Absicht, sich nach London zu begeben. 1785 gab er ein Choralbuch zum Gebrauch für Organisten heraus: »Vollständig leicht beziffertes Choralbuch zum Besten angehender Orgelspieler«.

Rösler, Pater Gregor, Augustiner-Mönch zu Regensburg, starb daselbst 1760, und hat sich durch die folgenden Werke als Kirchencomponist bekannt gemacht: 1) »*Melodramma ecclesiasticum, id est offertoria XV festis aliquibus Dominicis, et communi Sanctorum accomodata a* 4 *voc. et* 6 *instrumentis*«, op. 1 (Augsburg, Lotter, 1747, in Fol.). 2) »*Oves octo harmonicae in ovile fraternum receptae, seu VIII symphoniae a* 4«, op. 2 (ibid.). 3) »*VI Missae solemniores quarum ultima de Requiem, a* 3 *voc. ac* 6 *instrumentis*«, op. 3 (ibid.). 4) »*VI Litaniae lauretanae a* 4 *voc. velut aperariis ac consuetis instrumentis sex*« (ibid.).

Rösler, Joseph, geboren 1773 zu Schemnitz in Ungarn, Sohn eines Bergraths, der ihn, obwohl er in der Musik nur Dilettant war, doch selbst unterrichtete. Dieser seinerseits half sich durch fleissiges Studium von Partituren und theoretischen Werken weiter. 1795 nahm er den Platz als Musikdirektor einer Operntruppe an, die unter Leitung von Guardason stand, und reiste mit dieser zehn Jahre lang in Deutschland umher. Dann kam er durch Verwendung des Fürsten Lobkowitz an das Wiener Hoftheater. Leider war die Gesundheit Rösler's sehr schwankend, so dass er nach mehrfacher Krankheit am 25. Juli 1812, 39 Jahre alt, starb. Unter den zehn Opern, die er schrieb, befinden sich auch einige italienische. Die Opern heissen: »*La Sorpresa*«, italienische Oper, aufgeführt in Prag; »*La Pace di Klentsch*«; »*La Pastorella degli Alpi*«; »*Il Custode di se stesso*«; »*La Forza dell' amore*«, für Wien 1798; »*Le due Burle*«, Prag; »Clementine, oder die Felsen von Arcona«, ebend.: »Elisa, Prinzessin von Bulgarien«, deutsche Oper (Venedig, 1807); »Die Heirat Jason's«, deutsche Oper; »Die Rache« (Prag, 1808). Zwei Pantomimen: »Das Zauberhorn«, »Die Geburt des Schneiders Wetz-Wetz-Wetz. Vier Cantaten: »*Il Ciclope*«, »*Marte al tempio della Gloria*«, »Cantate auf den Tod Mozart's« (Prag, 1798). Gedruckt ist folgendes von R.: 1) *Concerto pour piano*, op. 15 (Offenbach, André). 2) Sonaten für Piano und Violine, Heft 1 und 2 (Leipzig, Henrichs). 3) Streichquartett, op. 6 (Offenbach, André). 4) Claviersonate, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 5) Sonatinen, Rondos (ebend.). 6) Variationen, deutsche Gesänge (Prag, Berra; Wien, Haas; Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Rösler, Valentin, Philologe und Orientalist, geboren zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist der Verfasser der Schrift »*Dissertatio philologico-theologica de choraeis veterum Hebraeorum*« (Altdorf, 1726, in 4°, 32 S.).

Rössig, Karl Gottlieb, geboren zu Merseburg 1752, lebte als Professor der Rechte und des Völkerrechts zu Leipzig. Er starb daselbst am 20. Novbr. 1806. Unter seinen vielen Arbeiten befindet sich auch diese: »Versuch in musikalischen Dramen, nebst einigen Anmerkungen über die Geschichte und Regeln derselben, wie auch über die Moralität und Vortheile des Theaters.

Röth, Philipp, Componist, geboren zu München am 6. März 1779, widmete sich erst den Wissenschaften, später aber ausschliesslich der Musik. Von Winter erhielt er Compositions- und von einem Hofmusiker Schwarz Unterricht auf der Flöte, dann auf dem Cello und dem Clavier. Nachdem er Deutschland zum Theil durchreist und sich in Wien längere Zeit aufgehalten hatte, kehrte er nach München zurück und brachte 1809 dort seine erste dreiaktige Oper »*Holmara*« zur Aufführung; eine andere »Der Pächter Robert«, komische Oper in 1 Akt, folgte 1811. Nachdem schrieb er die Musik zu den folgenden Balletten und Operetten, welche bis zum Jahre 1823 in München aufgeführt wurden. »Huldigungsfeste«, »Der Kampf mit dem Drachen«, »Prinzessin Eselshaut«, »Zauberin Sidonia«, »Zemire und Azor«, »Zwölf schlafende Jungfrauen«. 1825 wurde noch in Wien die komische Oper »Das Abenteuer im Guadarama-Gebirge« und ein Jahr später »Das Staberl vom Freischütz«, gegeben. Bekannt sind noch von R.: Ein Flötenconcert (Leipzig, Breitkopf & Härtel), Drei variirte Themen für Flöte, Violon, Alt und Bass (ebend.), Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung. R. starb in München in hohem Alter.

Röver, Heinrich, geboren zu Wien am 27. Mai 1827, bildete sich erst zum Violinspieler, später zum Cellisten aus und gehörte zu den besten Meistern dieses Instruments. Er starb am 13. Mai 1875 in Wien.

Rofod, Dr. der Theologie und Prediger zu Kopenhagen, verfasste eine Abhandlung in dänischer Sprache, welche den Titel führt: »Musikens Indslydelse paa mennesket« (der Einfluss der Musik auf die Organisation des Menschen) (Kopenhagen, 1804, in 8°, 140 S.).

Rogantini, Francesco, Organist an Santa Maria Maggiore zu Bergamo, gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte eine Sammlung Kirchencompositionen unter dem Titel: »*Libro primo di concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con due Messe, Deus in adjutorium falsi bordoni Magnificat e litanie*«, op. 1 (Venetia, Aless. Vincenti, 1644, in 4°).

Roger, Benjamin, Organist und Componist, geboren zu Windsor 1614, in welcher Stadt sein Vater als Musiker der königl. Kapelle angehörte. Seine Ausbildung in der Musik erhielt er von N. Gilles, und übernahm dann an der Christkirche zu Dublin die Stelle eines Organisten. 1641 vertrieb ihn die Rebellion nach Windsor zurück und von da nach Cambridge, wo er an der Universität als Musiklehrer Anstellung fand, auch später den Doktorgrad erhielt. Aus dieser Stellung wurde er jedoch auch entfernt, wie man glaubt, weil er die Protektion Cromwells nachgesucht hatte. Er lebte von da an auf dem Lande von einer kleinen Pension, die das College ihm zukommen liess und starb fast vergessen in hohem Alter. Seine Compositionen befinden sich zum Theil in der von Playford veröffentlichten Sammlung »*Court ayres*« (1665), Hymnen und Antiphonien in der Psalmensammlung »*Cantica sacra*« desselben Herausgebers. Die vierstimmige Hymne »*Teach me, o Lord*« in den von Dr. Crotch publicirten »*Specimens*«. Eine ziemlich complette Sammlung seiner Compositionen befindet sich in den Archiven der Kirche S. Paul zu London.

Roger, Etienne, berühmter Herausgeber und Musikverleger zu Amsterdam, der Anfang des 18. Jahrhunderts länger denn zwanzig Jahre den Musikalienhandel von ganz Europo beherrschte. Sein Katalog, welcher für Bibliographen von Interesse ist, führt folgenden Titel: »*Catalogue des livres de musique nouvellement imprimez à Amsterdam chez Etienne Roger, marchand libraire, ou*

dont il a nombre, avec les prix« (Amsterdam, Roger (ohne Datum), in 8°, 16 Seiten). Der Nachfolger Roger's (1725), Le Cène hat diesen Katalog bedeutend vermehrt durch seine Verlagsartikel, noch einmal herausgegeben unter dem Titel: »*Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam, chez Etienne Roger et contenués par Michel Charles Le Cène*« (Amsterdam, Le Cène, klein in 8°, 72 Seiten).

Roger, Gustave Hippolyte, berühmter dramatischer Tenorsänger, ist der Sohn eines Notars in Chapelle-Saint-Denis bei Paris und daselbst 1815 geboren. Seine Eltern verlor er schon im Knabenalter, doch ersetzte diese ihm ein Onkel, der ihm eine gute Erziehung angedeihen liess und für den Beruf des Vaters bestimmte. Er veranlasste ihn, die üblichen akademischen Course zu besuchen und placirte ihn ausserdem bei einem Notar. Aber die Hauptbeschäftigung des jungen Mannes während dieser Zeit war eine, vom Onkel weniger erwünschte, nämlich das Einstudiren von kleinen Opernpartien für ein Liebhabertheater, woran sich Freunde und Freundinnen betheiligten, und zwar widmete er sich dieser Beschäftigung so energisch, dass der Onkel endlich wohl oder übel sich einverstanden erklärte, dass er sich der Bühne widme. Roger trat ins Pariser Conservatorium als Gesangschüler ein und wurde 1837 Pensionär dieses Instituts. Sein Gesangslehrer war Martin, und M. Morin unterrichtete ihn in der Deklamation. Schöne Stimmbegabung und ausgesprochenes dramatisches Talent liessen ihn schnelle Fortschritte machen, so dass er 1837 den ersten Gesangspreis erhielt. Am 16. Febr. 1838 fand sein erstes Debut am *Théâtre de la Bourse* statt und zwar als Georges in »*L'Eclair*« von Halévy. Schon hier errang er sich grossen Beifall, der sich bei seinem ferneren Auftreten nur befestigte und steigerte, so dass er bald die erste Persönlichkeit bei den Vorstellungen der *Opéra comique* wurde. Seine bezaubernde Tenorstimme, die er mit Geschmack zu behandeln verstand, in Verbindung mit einem eleganten Aeussern und freiem Sinn für theatralische Darstellung, verschafften ihm seine grossen Triumphe, die er am ungetrübtesten während der ersten acht Jahre seiner Sängerlaufbahn an der *Opéra comique* errang. Die erste von ihm neu geschaffene Rolle dieser Art war Marquis de Forlanges in »*La Perruquier de la Régence*« von Ambroise Thomas. 1848 wandte er sich der Grossen Oper zu, wo er am 16. April 1849 bei der ersten Aufführung von Meyerbeer's »Propheten« die Hauptpartie sang. Er zeigte sich auch hierin als trefflicher Künstler, doch hatte man Anfangs das Bedenken und später die Gewissheit, dass sein Organ für leichte graciöse Musik so äusserst geeignet, den Anstrengungen gewisser Partien nicht Stand halten würde, was sich auch theilweise bewahrheitet hat. 1850 unternahm er die erste und 1851 die zweite Reise nach Deutschland, und er wurde in Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin und anderen Städten mit grossem Beifall aufgenommen. Nach seiner Rückkehr nach Paris hatte er das Unglück, auf der Jagd mit seiner eigenen Schiesswaffe sich durch den Arm zu schiessen, der amputirt werden musste. Nach seiner Heilung mit einem künstlichen Arm versehen, betrat er noch einmal die Grosse Oper, fühlte sich aber den Anstrengungen nicht mehr gewachsen und trat nach einigen Monaten von dieser Bühne zurück. Nachdem er in verschiedenen Städten Frankreichs gastirt, betrat er noch einmal die *Opéra comique*, aber auch dieser Versuch war kein so glücklicher mehr; er zog sich bald von der Bühne seiner früheren glänzenden Triumphe für immer zurück. Er wirkt gegenwärtig als Professor des Gesanges am Conservatorium in Paris.

Roger, Joseph Louis, Dr. med., geboren zu Strassburg im Anfang des 18. Jahrhunderts, liess sich in Montpellier nieder, wo er Mitglied der königl. Akademie wurde. Er starb zu Avignon 1761. Man hat von ihm eine Monographie, betitelt: »*Tentamen de vi soni et musices in corpore humano*« (Avignon, Jacques Gurrignan, 1758, 1 Bd., 117 S.). Diese kleine Schrift ist sehr selten, indessen hat Dr. Sainte Marie in Montpellier davon eine französische Ueber-

setzung mit Anmerkungen geliefert: »*Traité des effets de la musique sur le corps humain*« (Paris, Brunot et Lyon, Reimann, 1803, 1 vol., in 8°, 350 p.).

Roger, Michel, französischer Componist, welcher Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts lebte. Es sind die folgenden mit diesem Namen bezeichneten Werke von ihm bekannt: 1) »*Missae 4 vocibus concinnendae, ad imitationem moduli. Dum tolleret Dominus. Traderunt enim Gentibus. Ecce veniet*« (Paris, Ballard, in Fol., Manusc.). 2) »*Introitus Dom. dierum et praecipuum Fest. 5 vocum*« (Leipzick, in 4°).

Roggius, Nicolaus, Cantor an der Martinsschule zu Braunschweig, geboren zu Göttingen, hat herausgegeben: »*Musica practica sive artis canendi elementa, modorumque musicarum doctrina, quaestionibus breviter et perspicue exposita*« (Braunschweig, 1566; zweite Auflage Wittenberg, 1586, sechs Bogen, in 8°, dritte Auflage 1596 in Hamburg).

Rogier, Philippe Marie, flämischer Componist, der 1589 Vice-Hofkapellmeister in Madrid war. Möglicherweise ist er der Sohn oder ein Anverwandter des nachgenannten Rogier. Ueber die 1862 ans Tageslicht geförderten und bis dahin unbekannten Compositionen theilt Fétis (»*Biogr. univ.*«, Bd. 7, S. 295) mit, dass das Manuscript, welches dieselben enthält, sich auf der Bibliothek zu Tournai befindet. Es ist ein Band gross in Folio von 257 bezifferten Seiten, an dem das Titelblatt fehlt. Auf der ersten Seite befindet sich eine Widmung an den König Philipp III. von Spanien, welche Gaugericus de Ghersem unterzeichnet ist. Von dem letzteren erfährt man, dass er ein Schüler Philippe Marie Rogier's war und von diesem im Testament beauftragt wurde, fünf seiner Messen bekannt zu machen, wobei er dann die sechste von seiner eigenen Arbeit hinzugefügt. Die Messen von Ph. Rogier sind: 1) »*Philippus secundus Rex Hispaniae*; 2) »*Inclita stirpo Jesse*«, beide vierstimmig; 3) »*Dirige gressus meos*«, fünfstimmig; 4) »*Ego sum qui sum*«; 5) »*Inclina Domine*«, beide sechsstimmig. Die Messe des de Gaugericus Ghersem »*Ave Virgo Sanctissima*« ist siebenstimmig. Am Ende des Bandes steht: »*Matriti apud Joannem Flandrum MDXCVIII*«. Es sind Notizen vorhanden, aus denen zu ersehen ist, dass G. de Ghersem später in sein Vaterland Belgien zurückkehrte.

Rogier-Pathe, auch Roger, Organist an der Kapelle der Königin Marie von Ungarn und Regentin der Niederlande. Er war der Nachfolger von Sigismond Wyer, welcher 1533 noch im Amte war, dem er selbst bereits 1538 vorstand; aus diesen beiden Ziffern ist auf seinen ungefähren Amtsantritt zu schliessen. Die Compositionen dieses Organisten sind in verschiedenen Sammlungen aufzufinden. 1) Zwei vierstimmige Motetten von Rogier (im dreizehnten Buche der seltenen Motettensammlung von Attaignant »*Liber decimus tertius XXII I musicales habet modulos quatuor, quinque vel sex vocibus editos*«; Parrhisiis etc., 1525, kl. 4° obl.). 2) Zwei Gesänge von Rogier-Pathe (im neunten Buche der Sammlung von Attaignant »*Trente et une chansons musicales à quartre parties*«; Paris, 1534, klein 8° obl.). 3) In der grossen Sammlung ebenfalls von Attaignant »*Trente-cinq livres de chansons nouvelles a 4 parties de divers auteurs en deux volumes*, 1539—1549, 4° obl., sind mehrere Gesänge im V. und VI. Buche von Rogier enthalten. Im zweiten Theile dieser Sammlung, welche den Titel führt: »*Hortus Musarum. In qua tanquam flosculi quidem selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*« (Lovannii, apud Phalesium bibliopolam, 1552—1553) sind die Gesänge *Cessez-mon oeil, Si pur ti guardo* enthalten. Ebenso ein vierstimmiger Gesang im ersten Buche der von Tylman Susato 1543 zu Amsterdam herausgegebenen Sammlung: »*Chansons a 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments*«. Ferner beschrieben von Coussemaker in »*Notice sur les Collections musicales de la Bibliothéque de Cambrai*«, p. 65—91), Motette »*Tanto tempore vobiscum*«, vierstimmig in dem werthvollen Manuscript der genannten Bibliothek unter No. 124 enthalten.

Rognono Taegio, Francesco, Concertmeister des Herzogs von Mailand

und Kapellmeister an der dasigen Kirche Ambrosio Maggiore ums Jahr 1620. Seine Vorfahren wurden vom Kaiser in den Adelsstand erhoben, woher wahrscheinlich der Beiname Taegus. Er selbst machte sich durch die folgenden Compositionen vortheilhaft bekannt: 1) »*Messe e Salmi, Falsi bordoni, e Motetti a 5 col Basso per l'Organo*« (Milano, 1610). 2) »*Madrigali a 5 col Bassi*« (Venetia, 1613). 3) »*Aggiunta dello scolaro di Violino, et altri stromenti col basso continuo per l'Organo*« (Milano, 1614). 4) Ein für die Musikhistorie interessantes Werk: »*Selva di varii passaggi secondo l'usò moderno, per cantare et suonare con ogni sorte de stromenti, divisa in due Parti. Nella prima de quali si dimostra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, gruppi, trilli, esclamationi et a passeggiare di grado in grado, salti di terza, quinta, sesta ed ottava, et cadenza finali per tutte le parti, con diversi altri essempi et motetti passeggiati: cosa encora utile à Suonatori per imitare la voce humana. Nella seconda poi si tratta de passaggi difficili per gl'instromenti, del dar l'arcola o lireggiare, portar della lingua, diminuire di grado in grado, cadenze finali, essempi con canti diminuiti, con la maniera di suonare alla bastarda*« (Milano, 1620 und 1646), mit einer lateinischen Zuschrift an den König Sigismund III. in Polen. 5) »*Correnti e Gagliarde à 4 con la quinta parte ad arbitrio, per suonar su varii strumentii*« (Milano, 1624). 6) »*Partito all' Organo delle Messe, Motetti a 4 e 5* (Venetia, 1624).

Rognone, Giac. Dominico, Bruder des Vorigen, war Geistlicher, gleichzeitig 1620 Kapellmeister des Herzogs von Mailand an der Kirche zum heiligen Grabe und that sich als ausgezeichneter Orgelspieler hervor. Gedruckt sind von ihm: »*Canzonette a 3, 4 insieme, con alcune altre di Rugger Trofeo*« (Milan, 1615). 2) »*Libro primo di madrigali a otto voci in due cori con partitura*« (ibid. 1619). 3) »*Messa per defonti all' Ambrosiana con l'aggiunta per servirsene alla romana*« (ibid. 1624). Motetten dieses Autors findet man noch in den Sammlungen gedruckt von Michel-Ange Grancini und Lucini.

Rognone, Riccardo, Violinvirtuose und Componist, lebte zu Mailand Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Im Druck erschienen folgende Werke: 1) »*Canzonette alla napolitana, a tre e quattro voci*« (Venedig, 1586). 2) »*Libro di passaggi per voci ed istromenti*« (ibid. 1592). 3) »*Pavane et balli con due canzoni, e diverse sorte di brandi per suonare a quattro e cinque*« (Milan, 1603).

Rohde, Eduard, Organist und Chordirigent an der St. Georgenkirche und Gesanglehrer am Sophiengymnasium zu Berlin, ist 1828 in Halle a/S. geboren. Seine bisher im Druck erschienenen zahlreichen Compositionen (Motetten, geistliche und weltliche Chorlieder, Werke für Orgel, Clavier, Orchester u. s. w.) erfreuen sich zum Theil einer ziemlichen Verbreitung. Von umfangreicheren Chorwerken dürfte genannt werden: »Schildhorn«, Cantate für Chor und Soli mit Orchesterbegleitung, op. 128 (im Clavierauszuge erschienen: »Collection Litolff«, vol. 561).

Rohleder, Friedrich Traugott, Pastor zu Lähn in Schlesien, bemühte sich eifrig um die Verbesserung des Choralgesanges. Er veröffentlichte über diesen Gegenstand: 1) »Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchenmusiker, insbesondere Prediger, Cantoren, Organisten u. s. w.« (Glogau und Lissa, 1828, in 8°, 222 S.). 2) »Analytische Erklärung des in einer Notenbeilage befindlichen Chorals: Herr Gott, dich loben wir.« (In der Zeitschrift »Eutonia«, 1829, t. 2, S. 41—48.) 3) »Einige Gedanken über Kirchenfigural-Vocalmusik in dem evangelisch-protestantischen Gottesdienste u. s. w.« (Ebend., Thl. 3, S. 201 u. folg.). 4) »Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik« (Löwenberg, 1833, in 8°, 51 S.).

Rohleder, Johann, Prediger zu Friedland in Pommern gegen Ende des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte ein »Deutsches *Te deum* für Orgel, zwei Violinen und Bass, oder für Orgel allein, zum Gebrauch für kleine Städte«;

ausserdem eine Arbeit, über welche er ein beifälliges Gutachten der königl. Akademie zu Berlin eingeholt hatte, die aber sonst unbeachtet blieb; sie führt den Titel: »Erleichterung des Clavierspielens, vermöge einer neuen Einrichtung der Claviatur und eines neuen Notensystems« (Königsberg, 1792, 4°). Die Mittel dieser Erleichterung bestanden: 1) in einer Claviatur, in welcher Ober- und Untertasten ununterbrochen aufeinanderfolgen; 2) in einem neuen Notensystem, welches nicht nur die verschiedene Lage der Bass- und Diskantnoten, sondern auch alle Kreuze und Be vor den Noten aufhebt; 3) in einem zu seiner neuen Tastatur gehörigen Tonzeiger, durch dessen Verrückung man sogleich transponiren kann, ohne die Applicatur verändern zu dürfen; 4) in einem beweglichen Stimmsteg, durch welchen das ganze Clavier auf einmal in jeden Ton umgestimmt werden kann.

Rohr oder Röhre ist der vielleicht wesentlichste Theil der Blaseinstrumente. Das Schilfrohr oder Bambusrohr gab neben dem hohlen Horn des Stiers und der spiralförmig gewundenen Tritonsmuschel (Thurmschnecke) das erste Material zu den Blaseinstrumenten und das Schilfrohr wurde schliesslich als Form grundleglich für alle; auch die Messinginstrumente bestehen wie die eigentlichen Rohrblasinstrumente aus: Rohr, Mundstück und Schalltrichter oder Schallbecher, und auch bei ihnen ist das Rohr der Hauptbestandtheil, da es zunächst Länge und Umfang der klingenden Luftsäule bestimmt; denn wie Länge und Stärke der Saiten bei den Streichinstrumenten die höhere oder tiefere Tonlage bedingen, so auch Länge und Stärke des Rohrs der Holzblaseinstrumente. Die kurzen und engen Flöten haben eine höhere Tonlage, als die längern und weiten; eben so verschieden sind die engern und kürzern Clarinetten von den weiter mensurirten und längern, und das lange und weite Rohr der Fagotte macht diese zu Bassinstrumenten. Um die Luftsäule zu verändern, werden diese Rohre mit Löchern versehen, wodurch die, in der Röhre eingeschlossene Luftsäule mit der äussern in Verbindung gebracht und verändert wird. Bei einzelnen Messinginstrumenten, wie der Posaune, können die Röhren durch Ausziehen verlängert und wieder verkürzt werden, um den Umfang zu erweitern. Bei den Messinginstrumenten, deren Röhren gewunden sind, weil sie ihrer ursprünglichen Länge wegen unbequem zu handhaben wären, wie bei den Hörnern und Trompeten, hatte man früher Einsatzstücke, durch welche die ursprüngliche Tonlage verändert wurde. Das Material, aus welchem die Röhren verfertigt sind, hat auf den Klang wesentlichen Einfluss; die Holzblasinstrumente klingen sanfter und weicher, weil die Holzwände nicht so stark resonniren, wie die dünnen Wände der Messinginstrumente, welche eine starke und heftige Resonanz gewähren, wodurch der Klang rauh, heftig und schmetternd wird. Im engern Sinn bezeichnet man auch mit

Rohr (besser Röhrchen), das Mundstück, mit welchem Oboe und Fagott angeblasen werden. Es besteht bei der Oboe aus zwei, aus Schilfrohr angefertigten gebogenen Schienen, die sich wie zwei Lippen mehr oder weniger nähern können, und wird auf einem konischen Rohr von Kupfer befestigt und bildet mit diesem zusammen das Mundstück der Oboe. Das Rohrblattmundstück des Fagotts ist ebenfalls ein Doppelblatt, das an einem metallnen, wie ein S geformtes Röhrchen sitzt, durch welches es mit dem Hauptrohr verbunden ist.

Rohrblattmundstück heisst auch das Mundstück der Clarinette, aber es ist nur ein einfaches. Es besteht aus einem, aus Kokosholz oder Metall gedrehten Rohr, das nach vorn schnabelförmig zuläuft. Am obern Theil des Schnabels befindet sich das sogenannte Blatt, aus italienischem Rohr gefertigt, das durch Bindfaden fest auf das Mundstück gebunden ist. Jene oben erwähnten Rohrblattmundstücke mit Ober- und Unterlippe heissen doppelte.

Rohrflöte, eine angenehme Flötenstimme der Orgel, angenehmer als die offenen und stärker als die ganz gedeckten Pfeifen. Die hohle Röhre geht gewöhnlich nach oben, seltener nach unten in das Innere der Pfeife. Die

Pfeife selbst ist mit zwei Seitenbärten versehen und hat weitere Mensur als Quintatön. Die Herstellung der Rohrflöte geschieht aus Holz und Metall, oft aber nur aus Metall. Im Pedal stehend, heisst sie Rohrflötenbass. Manche Rohrflöten sind nach Art der Doppelflöten mit doppelten Labien versehen; letztere haben dann noch einen helleren Klang als die gewöhnlichen; sie heissen dann Doppelrohrflöten. Die Namen: Gross-, Klein-, Superflöte bezeichnen nur den Fusston näher. Als Quintregister (Rohrnasat, Rohrflautquinte, Rohrquint) trifft man sie im $10^2/_3$-, $5^1/_3$- und $1^1/_3$-Fusston an; sie gehört dann zu den Hülfsstimmen. (Weiteres s. unter Quinte.)

Rohrquinte, eine Quintstimme zur Rohrflöte in der Orgel.

Rohrschelle, eine hell intonirte Rohrflöte.

Rohrwerk, s. Zungenstimmen.

Rois des Violons — in Frankreich der Geigenkönig, der an Stelle des *Roi des Ménestriers* die *Confrèrie de St. Julien des Ménestriers* als Oberhaupt leitete. Ludwig XIII. bestätigte den Geiger Dumanoir als solchen und Ludwig XV. den Geiger Guignon. Mit diesem Titel wurden dem Betreffenden gewisse Vollmachten und Rechte über die sämmtlichen fahrenden Musikanten verliehen, vor allem das, Jemanden zum Meister der Tonkunst zu erklären und ihn in die Zunft aufzunehmen, wodurch dieser überhaupt erst das Recht gewann, seine Kunst zum Erwerbe zu betreiben. (S. Pfeiffergericht.)

Roig, Nicol. Pascal, Organist des Augustinerklosters zu Valencia in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, schrieb eine Abhandlung über den Gregorianischen Gesang und über Mensuralmusik, betitelt: »*Explicacion de la teorica y practica del canto llano y figurado*« (Madrid, 1778, in 4°, 154 S.)

Roland, Alfred, geboren gegen 1820 zu Bagnères de Bigorre (Pyrenäen), war Schüler des geistlichen Musikinstituts in dieser Stadt. Später gehörte er zu den 40 Montagnarden der Pyrenäen, welche vereinigt von 1841 bis 1851 einen grossen Theil Europas durchzogen, um in Concerten ihre Volksweisen vorzutragen. Roland veröffentlichte einen Theil dieser Gesänge unter dem Titel: »*Premier recueil religieux, pastoral et national, des chants montagnards favoris, exécutés à la cour de tons les souverains de l'Europe par les quarante montagnards français*« (Paris, imprimerie de Guiraudet, 1847, in 8°). Es erschienen elf Auflagen von dieser Sammlung.

Rolandeau, Louise Josephine, zu Paris 1771 geboren, war eine beliebte Sängerin an der *Opéra comique.* 1792 debütirte sie in »*Lodoiska*« von Cherubini am Theater Feydeau. Die Hauptpartien einiger Opern, als »*Alexis*« und »*L'Auberge de Bagnères*« von Catel waren für sie geschrieben. 1807 verlor sie ihr Leben, indem ihre Kleider an einer Lampe des Theaters in Flammen geriethen.

Roldan, D. Juan-Perez, spanischer Musiker, war Anfang des 18. Jahrhunderts Kapellmeister am Kloster der Augustinerinnen zu Madrid. Sein Todesjahr kann als 1722 angenommen werden, denn 1723 erhielt er einen Nachfolger in Diego Muclas. Der spanische Poet Thomas Yriarte zählt ihn in einem Gedichte an die Musik zu den grössten Musikern Spaniens.

No es ya mi canto, nò, quien te celebra,
Simo las mismas obras immortales
De Patiño, Roldan, Garcia, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
De Literes, San-Juan, Duron y Nebra.

(Nicht meine Verse sind es, aber eure berühmten Werke, die euch unsterblich machen, Patiño, Roldan u. s. w.)

Die Compositionen Roldan's waren sehr verbreitet in den Kirchen Spaniens, die Manuscripte derselben befinden sich im Kloster der Augustinerinnen *(Incarnation)* und im *Escorial* in Madrid. Die königl. Kapelle zu Madrid besitzt einen Band in gross Folio von 157 S., welcher Messen enthält. Ebenso befindet sich in der Kathedrale Segovie eine Sammlung Messen, Requiems. Eine der

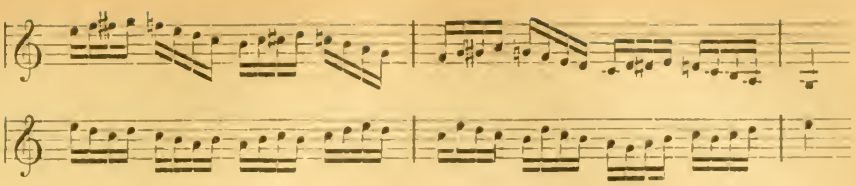
Messen des Roldan befindet sich in Partitur in »*Lira-sacro-hispana*« von Eslava (zweite Serie, XVIII. Jahrg. I).

Rolfink, Werner, gelehrter Arzt, welcher am 15. Novbr. 1599 zu Hamburg geboren wurde. Er studirte zu Wittenberg, Leyden, Oxford, Paris und Padua, und wurde 1629 in Jena Professor der Anatomie, Chirurgie und Chemie. Er starb daselbst am 6. Mai 1673. In seinem Buche »*Ordo et methodus medendi*« (Jena, 1655) betitelt er das 19. Kapitel nach seinem Inhalt »*De musica morborum medela*«.

Rolla, Alessandro, berühmter Violinist, besonders Bratschist, wurde zu Pavia am 22. April 1757 geboren und zeigte von Kindheit an für die Musik die glücklichsten Anlagen. Anfangs widmete er sich mit Vorliebe der Ausbildung des Clavierspiels, zuerst unter der Leitung eines Priesters Namens Sanpietro, und besuchte später die Schule des Fioroni in Mailand, musste aber seinen übergrossen Eifer, mit dem er studirte, büssen, indem er aus Gesundheitsrücksichten ein ganzes Jahr lang ruhen musste. Nun wählte er die Violine zu seinem Lieblingsinstrument und vorzugsweise die Bratsche. Er nahm bei Renzi und auch bei Conti Unterricht und gelangte zu einer schönen und soliden Fertigkeit, so dass er in Italien für einen der besten Violinisten galt. Er spielte in Concerten, Kirchen, auch im Theater. Von Mailand ging er 1782 als Kammervirtuose und Soloviolinist nach Parma. Nach dem Tode des Herzogs daselbst 1802 ging er nach Mailand zurück und übernahm die Direktion des Orchesters des Theaters *della Scala.* Drei Jahre später erwählte ihn der Vice-König von Italien, Eugen Beauharnais, zum ersten Violinisten seiner Privatmusik und ernannte ihn zum Professor am Conservatorium zu Mailand. Diesen verschiedenen Thätigkeiten widmete er sich von nun an mit Glück und unermüdlichem Eifer. In der Direktion des Orchesters zeigte er sich besonders geschickt, so dass die Componisten Italiens sich glücklich schätzten, ihm ihre Werke anvertrauen zu können. Er starb zu Mailand am 15. Septbr. 1841, 84 Jahr alt, gleich hochgeschätzt wegen seiner Charaktereigenschaften und wegen seines Talents. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »1) Serenade, sechsstimmig«, op. 2 (Offenbach, André). 2) »*Concertos pour violon et orchestre*«, No. 1, 2, 3 (Paris, Janet, Sieber; Wien, Artaria). 3) »*Adagio et thème varié idem*« (Mailand, Ricordi). 4) »*Concertos pour alto et orchestre*«, No. 1, 2, 3, 4 (Paris, Sieber; Offenbach, André). 5) »*Divertissement idem*« (Mailand, Ricordi). 6) »*Trois quatuors pour* 2 *violons, alto et basse*«, op. 1 (Wien, Artaria; Paris, Janet). 7) »*Trois idem deuxième livre*« (ibid.). 8) »*Quintette concertant pour* 2 *violons,* 2 *alto et basse*« (Wien, Artaria). 9) »*Trios pour violon, alto et basse, liv.* 1 *et* 2« (Paris, Janet). 10) »*Trios pour* 2 *violons et basse*«, op. 11 (Paris, Sieber). 11) »*Duos pour violon e alto*«, op. 1, 6, 7, 8, 17 (Paris, Janet; Wien, Artaria; Mailand, Ricordi). 12) »*Duos pour deux violons*«, op. 3, 4, 5, 9, 10, 13 (ibid.). Im Manuscript Concerte und Sinfonien.

Rolla, Antonio, Sohn des Vorigen, geboren am 18. April 1798 zu Mailand, erhielt den ersten Geigenunterricht von seinem berühmten Vater. Von Bologna, wo er frühzeitig eine Anstellung gefunden hatte, unternahm er 1822 eine Reise nach Deutschland, kam 1823 nach Dresden und ward dort an Stelle des eben nach Turin abgegangenen Concertmeisters Polledro angestellt. Rolla wurde bekannt als tüchtiger Violin- und Bratschenvirtuos, sowie als vorzüglicher Orchesterspieler. Er starb in Dresden am 19. Mai 1837. Von seinen im Druck erschienenen Violincompositionen sind zu erwähnen: »*Concerto*«, op. 7 (Leipzig, Breitkopf & Härtel); »*Variat. brill.*«, op. 8 (ibid.); »*Variat. brill.*«, op. 9 (Mailand, Ricordi); »*Terzo Rondo alla Polacca*«, op. 15 (ibid.); »*Tema variat.*« (ibid.). Für Bratsche schrieb er »*Variat. brill.*«, op. 13 (Mailand, Ricordi).

Rolle nannte man früher Figuren aus Noten von gleicher Geltung, in stufenweiser Aufeinanderfolge zusammengesetzt, die sich auf- und abwärts gehend in gewisser Ordnung wiederholen:



Rolle, Christian Carl, älterer Bruder des Johann Heinrich Rolle (s. d.), wurde 1714 zu Quedlinburg geboren und siedelte später gleichfalls nach Berlin über, wo er das Amt eines Cantors an der Jerusalemer Kirche bekleidete. Seine Bedeutung als Musiker scheint nicht sonderlich gross gewesen zu sein, obgleich sein Sohn Friedrich Heinrich in einer selbstgeschriebenen Biographie versichert, dass sein Vater »seiner musikalischen Geschicklichkeit und seines Charakters wegen« hoch geachtet worden sei. Gerber wenigstens urtheilt über ein Werk, das aus seiner Feder stammt und 1784 in Berlin unter dem Titel: »Neue Wahrnehmungen zur weitern Ausbreitung der Musik« erschien, sehr abfällig: »Es ist eine merkwürdige Erscheinung, indem solch kauderwelsches Geschwätz so leicht nicht gefunden werden kann.« Auch von seinen Söhnen, von denen ausser dem genannten noch ein anderer, wie der Vater Christian Carl geheissen, sich in dem gleichen Amte befanden, ist nichts auf die Nachwelt gekommen, als eben nur der Name.

Rolle, Johann Heinrich, wurde am 23. December 1718 zu Quedlinburg geboren. Sein Vater bekleidete daselbst das Amt eines städtischen Musikdirektors und siedelte in gleicher Eigenschaft im J. 1721 nach Magdeburg über. Er blieb der einzige Lehrmeister seiner drei Söhne, unter denen Heinrich, der jüngste, das hervorragendste Talent besass. Schon als 14jähriger Knabe vertrat dieser oft völlig selbständig den Organistendienst an der Sanct Petrikirche, componirte auch viel, besonders Kirchensachen. Nichts desto weniger hielt er doch selbst seine musikalischen Fähigkeiten nicht für bedeutend genug, um darauf seine Zukunft aufbauen zu können und entschied sich deshalb für die Gelehrtenlaufbahn. Zu diesem Zwecke bezog er nach absolvirten Schulstudien im J. 1736 die Leipziger Hochschule, wo er sich philosophischer und juridischer Studien befleissigte, ging dann nach Berlin und hoffte hier als praktischer Jurist eine Stellung zu finden. Das ging indessen so schnell nicht, und da das musikalische Leben in der Hauptstadt Friedrichs des Grossen einen erhöhten Reiz auf ihn ausübte, auch seinen musikalischen Arbeiten grosse Anerkennung gezollt wurde, so änderte er seinen Lebensplan, entschied sich nun ganz für die Musik und trat als Kammermusikus in die königl. Hofkapelle. Hier blieb er bis zum Jahre 1746. Da wurde ihm die Organistenstelle an der Hauptkirche zu Sanct Johann in Magdeburg angetragen, und R. besann sich nicht lange, in seine zweite Vaterstadt zurückzukehren, wo ja auch noch sein Vater in rüstiger Frische wirkte. Nach dem Tode desselben, 1752, übernahm er auch das Amt des städtischen Musikdirektors, in welchem er einen seltenen Eifer und eine rastlose Thätigkeit entfaltete, der erst im 67. Lebensjahre durch einen wiederholten Schlagfluss ein Ziel gesetzt wurde. Er starb am 29. Decbr. 1735. — Johann Heinrich Rolle war ein ungemein fleissiger Componist, dessen Arbeiten heute freilich fast verschollen sind, denn sie waren ganz im Charakter seiner Zeit geschrieben und trugen mehr dem praktischen Bedürfnisse Rechnung. Sie lehnen sich durchgehends an die Graun'sche Art des Tonsatzes an, ohne indessen direkte Nachahmungen zu sein. Es sollen von ihm mehrere complete Jahrgänge von Kirchenmusiken für alle Sonn- und und Festtage existirt haben. Oster-, Weihnachts- und Pfingstcantaten verstehen sich natürlich von selbst; viele davon befinden sich in Partitur in der königl. Bibliothek zu Berlin; auch fünf Passionsmusiken sind daselbst vorhanden, sowie nicht weniger als einige 60 sonstige Kirchenmusikwerke. Allgemeiner Verbreitung erfreute sich zu seiner Zeit eine Art von Oratorien, welche die Mitte

hielten zwischen eigentlichem Oratorium und musikalischem Drama. Es sind dieser Art von Rolle's Compositionen 21 bekannt, von denen wir uns begnügen, hier die Titel anzugeben: »Idamant oder das Gelübde«, »David's Sieg im Eichthale«, »Orest und Pylades«, »Der Tod Abel's«, »Saul oder die Gewalt der Musik«, »Hermann's Tod«, »Jacob's Ankunft in Egypten«, »Die Befreiung Israels«, »Abraham auf Moria«, »Lazarus«, »Thirza und ihre Söhne«, »Simson«, »David und Jonathan«, »Die Opferung Isaak's«, »*L'Apoteoso di Romolo*«, »Götter und Musen«, »Die Schäfer«, »Mehala«, »Die Thaten des Hercules«, »Die Regungen der Freude«, »Dankbarkeit und Liebe«, »Gador oder das Erwachen zum besseren Leben«. Davon wurden »Abraham auf Moria« und der »Tod Abel's« eine Zeit lang in Berlin fast jährlich aufgeführt, und sie erfreuten sich einer solchen Beliebtheit, dass die Clavierauszüge mehrere zu wiederholten Malen aufgelegt werden mussten. Die Zeit ist auch darüber zur Tagesordnung übergegangen. Auch an Liedern (»Sammlung geistlicher Lieder eines ungekünstelten Gesanges«, »Anakreontische Lieder«, »Sechszig auserlesene Gesänge über Werke Gottes in der Natur« u. a.) war R. sehr fruchtbar und fand seiner Zeit damit allgemeine Anerkennung, wie auch mit seinen Instrumentalcompositionen, deren er sowohl für Orgel und Clavier, wie auch für andere einzelne Instrumente und Orchester hinterlassen hat.

Rollet, Professor der Musik zu Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, liess ein Buch drucken unter dem Titel: »*Méthode pour apprendre la musique sans transposition, sur toutes les clefs et dans tous les tons usités*« (Paris, 1780).

Romana, P. Fr. Juan, geboren zu Piera bei Barcelona, machte seine musikalischen Studien im Kloster Montserrat und wurde 1632 Kapellmeister und Organist seines Ordens. Die spanischen Geschichtsschreiber rühmen ihn als gelehrten Musiker und geschickten Organisten, der schöne Toccaten für das Spinett und Gailliarden für die Hoboe (»*Gaillardas para Chirimia*«) schrieb.

Romancisto, P. Dominico, wurde zu Bologna, wo er einer vornehmen Familie angehörte, Mitte des 16. Jahrhunderts geboren. Er war Mönch des Klosters Monte Oliveto und Kapellmeister desselben. Von seinen Compositionen sind gedruckt worden: »*Psalmi qui cunctis diebus anni festis pro tempore recitatur, sex vocum*« (Ferrare, V. Baldini, 1587, in 4°).

Romagnesi, Henri, Romanzencomponist, ist geboren zu Paris am 1. September 1781. Sein Vater war ein italienischer Schauspieler, der sich zur Zeit Louis XIV. mit seiner Familie in Paris niedergelassen hatte. R. gehörte zwar eine Zeit lang dem Kirchenchore an, widmete sich jedoch als Beruf anderen Studien und Beschäftigungen als der Musik. Nach den Kriegen, die er mitgemacht, trat er 1806 als Commis in das Musikaliengeschäft von Leduc & Choron, und hier kam sein schon in der Jugend geübtes Talent, Romanzen zu componiren, wieder in Fluss. Die mangelnden Kenntnisse suchte er durch Studien noch nachzuholen, und nahm auch bei Gérard Gesangunterricht. Er componirte nun eine grosse Zahl solcher Romanzen, von denen einige mit Recht beliebt wurden und die er, nachdem er selbst einen Musikverlag gegründet, in drei Bänden, gross 4°, veröffentlichte. Versuche grösserer Arbeiten missglückten. Ausser seinen Romanzen veröffentlichte er noch: 1) »*L'art de chanter les romances, les chansonnettes, les nocturnes, et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation, et suivi de dix romances pour servir d'application à la méthode*« (Paris, Duverger, 1846), in 8°, 32 S. mit 24 S. Musikbeilagen. 2) »*Psychologie du chant. Methode abrégée de l'art de chanter, contenant des exercices de vocalisation et de Melodie de genres différents*« (ibid. 1846), in 8°, 4 S. mit 22 S. Musikbeilagen. Romagnesi war von 1828 bis 1839 Redakteur des Journals »*L'Abeille musicale*«. Er starb zu Paris am 9. Januar 1850.

Romaika, ein neugriechischer Nationaltanz.

Romanesca, *Romanesque*, s. Gagliarde.

Romani, D., mit dem Beinamen Senensis, weil er aus Sienna im Toskanischen stammte, war Mönch der Gemeinschaft Monte-Oliveto und lebte zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Kloster dieser Brüderschaft. Er gehörte zu der kleinen Zahl derer, die den Unterricht Palestrina's genossen. Von seinen Compositionen hat man ein Werk, welches den Titel führt: »*Missarum quinque et sex vocum Liber primus*« (Roma, Nicolo Muzio, 1596), in Fol.

Romani, Stefano, geboren zu Pisa am 2. Febr. 1778, hat seine musikalischen Studien am Conservatorium *La Pietà de Turchini* zu Neapel unter Sala und Tritto gemacht. Für die Kirche hat er viel, für's Theater von Livorno »*L'Isola incantata*« und für Pisa »*I tre Gobbi*« geschrieben.

Romanini, Antonios, Organist von Venedig, lebte im 16. Jahrhundert. Von seinen Lebensumständen ist nur bekannt, dass er sich 1586 um den Platz des zweiten Organisten an Sanct Marcus bewarb, den aber sein Mitbewerber Bell Haver erhielt. Von seinen Compositionen kennt man nur eine Toccate des achten Tons in Tabulatur *(intavolata)* unter dem Namen Antonio Romanini, die von Diruta in dem ersten Theil seiner »*Transilvano*« aufgenommen ist.

Romano, Allessandro, mit dem Beinamen Allessandro della Viola, wegen seiner Geschicklichkeit auf diesem Instrument, ist 1530 zu Rom geboren. In die päpstliche Kapelle trat er um 1560 als Sänger ein; gab jedoch diese Stellung später wieder auf, da er als Mönch in den Orden Monte-Oliveto eintrat und zwar unter dem Namen don Giulio Cesare. Als Componist ist er durch folgende Werke bekannt: 1) »*Il primo libro delle Napolitane a 5 voci con une canzonetta*« (Venetia, app. Girolamo Scotta, 1572), in 4°. 2) »*Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a 5 voci*« (in Venetia, app. l'Eredi di Girolamo Scotto, 1575) in 4°. 3) »*Il primo libro di Motetti a cinque voci*« (ibid. 1579), in 4°.

Romano, Carl Joseph, stammt aus der Lombardei und wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist und Kapellmeister in Mailand. Die Titel seiner bekannten Compositionen sind diese: 1) »*Armonia sacra e Motetti a più voci, libro I*«, op. 4 (Milano, Comagni). 2) »*Armonia sacra, etc., libro II*«, op. 4 (ibid. 1680), in 4°. 3) »*Cigno sacro a Motetti a più voci*« (Milano, Franc. Vigoni, 1668). 4) »*Sirenea sacra, Motetti, Messa e Salmi per tutti i Vespri Magnificat, Ecce nunc, Pater noster, Veni Creator e Litanie della Beata Virgine a 5 voci*«, op. 3 (Milano, Comagni, 1674). 5) »*Il primo libro de Motetti a voce sola*«, op. 2 (Milano, Fr. Vigoni, 1670).

Romano, J. H., eigentlich Rohmann, Kapellmeister des Königs von Schweden, führte 1724 an einem Pfingsttage zu Stockholm eine feierliche Musik seiner Compositionen auf, veranstaltete auch sonst daselbst öffentliche Concerte. Gedruckt von ihm scheint nur: »Zwölf Sonaten für zwei Flöten und *Bass continuo*«. 2) »Zehn Sonaten, ebenso«. Buch 1 (Amsterdam, Roger).

Romano, Luigi, italienischer Componist, von dem man nur weiss, dass eine von ihm componirte Oper »*Calipso abbandonata*« zu Brünn 1793 mit Beifall aufgeführt wurde.

Romanische Saiten, s. Römische Saiten.

Romanische Buchstaben. Auf den speciellen Wunsch Kaiser Karls hatte der Papst Hadrian I. wiederum zwei römische Sänger, Petrus und Romanus, nach Metz gesandt, mit zwei authentischen Abschriften des gregorianischen Antiphonars, um den Kirchengesang zu reinigen. Beide waren ebenso in den freien Künsten, wie in der Musik wohlunterrichtet. Auf den rhätischen Hochalpen wurden sie von ungünstiger Witterung heimgesucht und Roman zog sich dabei ein hitziges Fieber zu, das ihn zwang, in St. Gallen zu bleiben, während Petrus allein nach Metz weiter ging. Romanus erholte sich wieder, doch auf die specielle Weisung des Kaisers blieb er in St. Gallen, um die Mönche im Gesange zu unterrichten und Romanus kam dem mit allem Eifer nach. Er hielt sich streng bei seinem Unterrichte an die römische Singweise, und lehrte

nach der authentischen Abschrift, die er mitgebracht hatte. Diese war, wie das Original, in Neumen notirt. Deren praktische Anwendung ergab mancherlei Schwierigkeiten und so kam Roman darauf, um Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, wie den Zeitwerth der Töne genauer zu bestimmen, den Neumen noch erklärende Buchstaben beizufügen, von denen jeder seine eigene Bedeutung hat. Durch die vielfachen Abschriften, die man von seinem Antiphonar im neunten und zehnten Jahrhundert nahm, fanden auch diese Roman'schen Buchstaben Verbreitung und Notker Balbulus erklärte sie im neunten Jahrhundert seinem Freunde Lantpert in dem bekannten Briefe (s. Neumen). Ausführliches in: »Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesanggeschichte des Mittelalters von P. Anselm Schubiger« (Einsiedeln und New-York, Druck und Verlag von Gebrüder Karl und Nikolaus Benziger 1858).

Romantik heisst bekanntlich jene eigenthümliche Richtung, welche der schaffende Geist unter den Völkern des Abendlandes nahm, als ihm die phantastische Welt des Morgenlandes erschlossen wurde. Ursprünglich war romantisch gleichbedeutend mit romanisch und man bezeichnete damit die Sprache der europäischen Mischvölker, die Italiener, Franzosen und Spanier, die sich aus der lateinischen Volkssprache im Beginne des Mittelalters gebildet hatte. Ein, in dieser Volkssprache abgefasstes Gedicht, nannten die Franzosen ein Romant. Auch nach Deutschland kam im 16. Jahrhundert dieser Name, namentlich durch den phantastischen und abenteuerlichen Roman »Amadis« und seitdem gewöhnte man sich allmälig daran, das Abenteuerliche und Phantastische der französischen Ritterwelt des Mittelalters, wie es sich in jenem Roman darstellte, überhaupt mit dem Ausdruck romantisch zu bezeichnen und die Erzählung solcher Wundergeschichten Roman zu nennen.

Als dann im Ausgange des vorigen Jahrhunderts die beiden Schlegel, August Wilhelm und Friedrich von Schlegel, denen sich Ludwig Tieck, Friedrich Novalis und eine Reihe anderer Dichter anschlossen, das Grosse und Tiefe jener älteren romanischen und der mittelalterlichen Poesie ihrer Zeit zu vermitteln begannen und damit eine neue Richtung der deutschen Dichtkunst begründeten, nannte man diese zur näheren Unterscheidung von der, durch Goethe und Schiller vertretenen, die romantische, während diese zur klassischen wurde. Bald erhoben sich zwischen beiden Richtungen erbitterte Fehden, in denen diese beiden Begriffe klassisch und romantisch als Stichworte benutzt wurden; da aber beide so wenig zu begrenzen sind, so entstand natürlich eine grosse Verwirrung. Im Allgemeinen war man darüber einig, dass der Klassicität grösste Formvollendung als erste Bedingung gilt, während die Romantik einen mächtig bewegenden Inhalt erfordert. Klassisch sollte nur heissen, was formell mustergültig für alle Zeiten ist; romantisch aber nannte man die, durch eine blühende Phantasie hervorgebrachten, am lebendigen Quell des Lebens genährten Kunsterzeugnisse. Als Belege hierfür wies man auf Erscheinungen in der Natur, wie im gewöhnlichen Leben hin. Die Blütezeit der Helenen wurde zum klassischen Alterthum und die Zeit des Mittelalters zum romantischen Zeitalter; in der hellenischen Poesie fand man Klassicität, in der christlichen Romanticismus.

Als dann beide Begriffe speciell auf die einzelnen Künste übertragen wurden, erlitten sie wiederum mannichfach andere Deutung. Einzelnen Aesthetikern, wie Hegel, wurde das Schönheitsideal der Architektur zum klassischen, das der Tonkunst zum romantischen. Endlich wurden beide Begriffe zu Gattungsbegriffen innerhalb ein und derselben Kunst. Schon Joh. Friedr. Reichardt nannte Haydn und Mozart, im Gegensatz zu Bach, Händel und Gluck Romantiker. Als dann Beethoven's Genius die Aesthetiker beschäftigte, da galt es, ihn von jenen beiden Meistern zu unterscheiden; es wurden jene zu Klassikern erhoben und Beethoven wurde zum Romantiker. Als solcher erkannte und suchte ihn zunächst E. T. A. Hoffmann

zu verherrlichen. Ihm ist die Instrumentalmusik überhaupt die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. »Jede Leidenschaft, Liebe, Hass, Zorn, Verzweiflung, wie die Oper sie uns giebt«, heisst es dann an einer anderen Stelle der „Kreisleriana", »kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen«. Hoffmann hält die Instrumentalcompositionen jener drei von romantischem Geist durchweht; aber Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf, er ist commensurabler, fasslicher für die Mehrzahl; Mozart nimmt mehr das Uebermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geist wohnt, in Anspruch; Beethoven's Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauerns, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Componist. Als dann aber Carl Maria von Weber und Schubert dem Kunstwerk wiederum einen neuen Inhalt zuführten, reihte man auch Beethoven den Klassikern ein und Weber und Schubert blieben die Romantiker. Einer Anzahl von Aesthetikern sind auch diese schon zu Klassikern geworden gegenüber von Mendelssohn und Schumann und wenn es wiedergilt, zwischen diesen beiden Meistern zu unterscheiden, so ist Mendelssohn der Klassiker und Robert Schumann der Romantiker. Im Gegensatz zu der älteren, durch Weber, dem sich Spohr und Marschner noch anschliessen, vertretenen romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt.

Es ist auf den ersten Blick einleuchtend, dass ein solches Classificiren wenig mehr ist, als ein Spiel mit Worten, das nothwendig zu grosser Verwirrung führen muss. Nur deshalb sind die Meister der Tonkunst nach Beethoven als Romantiker zu bezeichnen, weil sie die Romantik selbst zum Darstellungsobjekt für ihre künstlerische Schaffensthätigkeit machten, weil sie uns durch ihr Kunstwerk die geheimniss- und ereignissreiche Welt der Romantik entschleiern und darstellen. Bei allen Meistern, bei den Klassikern, wie den Romantikern, ist das Kunstwerk von der Phantasie und von der Empfindung erzeugt; beide aber sind bei jedem einzelnen in anderer Weise angeregt. Auch Gluck, Händel und Bach führen uns in eine, uns ursprünglich fremde Welt, aber diese ist in ihren Hauptzügen doch historisch begründet, und zugleich so fest innerlich und äusserlich abgeschlossen und gegliedert, dass Alles, was innerhalb derselben vorgeht, in engbegrenzter Gesetzmässigkeit erfolgt. Es ist die Geschichte der Ausbreitung des Reiches Gottes auf Erden, in welche sich Händel und Bach versenken; jener wird zum begeisterten Sänger der grossen und gewaltigen Thaten, welche sich innerhalb desselben vollziehen und Bach der Verkünder ihrer erhabenen Wirkung im Gemüth. Gluck's Oper aber entstammt jener Welt der Heroen, die sich aus der Gemüthswelt der mystischen Zeit entwickelt hat. Diese ist nicht gerade erträumt und erdichtet, sie ist der Wirklichkeit nachgebildet; aber aller Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung entkleidet und darum ungleich erhabener und gewaltiger als jene.

Die drei nachfolgenden Meister: Haydn, Mozart und Beethoven treten in ein bestimmtes Verhältniss zu der, sie umgebenden Wirklichkeit und hieraus entspringt das durch sie geschaffene Kunstwerk. Das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid, die Wunder der Schöpfung, die Macht der Weltbegebenheiten wirken anregend auf die Phantasie jener Meister und erzeugen dort die gewaltigsten Kunstwerke.

Die Romantiker dagegen gewannen eine ganz andere Stellung zu Natur und Welt; sie empfanden hier zunächst nur das Missverhältniss zwischen realem und idealem Leben und suchten dies dadurch auszugleichen, dass sie sich in die Welt der mittelalterlichen Romantik flüchteten und sich nach ihrem Muster

eine neue zusammen träumten. Sie folgten hierin der deutschen Dichtkunst die einseitig einem Zuge des deutschen Volksgemüths nachging, der ganz besonders durch das Christenthum wachgerufen worden war. Dies hatte eine neue Welt, die des Jenseits, mit allen ihren Reizen und ihrem Zauber, dem staunenden und sich daran berauschenden Auge erschlossen. Die Kreuzzüge und das Ritterwesen mit seinen Abenteuern hatten dann dem Leben eine neue poetische Form gegeben. Aber den neuen, wunderbaren Erscheinungen, die jetzt dem Menschen überall entgegen traten, fehlten die bestimmten Umrisse der griechischen Götterwelt, sie verbargen sich vielmehr hinter dem, Formen und Gestalten verhüllenden Schleier des Geheimnisses. Dasein und Wirken der Bewohner der neuen Wunderwelt umgab ein beängstigendes und doch angenehm reizendes, süssschauerliches Dämmerlicht. Ueber dieser romantisch construirten Welt ruht jenes mystische Helldunkel, das als ein Hauptmerkmal derselben auch auf die romantische Poesie und die Musik übergegangen ist, und das jene, der antiken und klassischen Poesie eigene Formvollendung meist nicht zulässt.

Diese romantische Welt entstand auch nicht eigentlich als Gegensatz zur antiken, denn auch jene ist noch am unmittelbaren Leben erzeugt, sondern als einseitiges Erzeugniss des einen neuen Zuges des Menschengeistes. Die griechische Götterwelt ist direkt aus dem wirklichen Leben hervorgegangen, und während der griechische Geist diesem erhöhten Reiz zu geben wusste, dass er es in unmittelbaren und erspriesslichen Verkehr mit der Götterwelt setzte, eröffnet das Christenthum dem gepeinigten christlichen Geiste als nöthigen Ersatz eine neue Welt im Jenseits, gegen welche die irdische diesseitige Welt nur ein Jammerthal ist; es erweckt und nährt die Sehnsucht nach jener Welt der Verklärung und der sündenreinen Seligkeit und steigert sie bis zur vollen Verachtung des irdischen, der Sünde und dem Jammer verfallenen Lebens. Diese Sehnsucht nach einem, in unbekannten Fernen uns erwartenden, reinen und ungetrübten Glück ist wieder ein charakteristisches Merkmal der Romantik geworden.

Die reichste und ausserordentlich befruchtende Nahrung gewann die deutsche Romantik aus dem regen Verkehr mit andern Ländern und Völkern, bei denen das Leben gleichfalls romantisches Wesen angenommen hatte. Die blütenreiche Dichtung der Morgenländer kam jener tiefen und brünstigen Sehnsucht nach einer bessern, reinern und verklärtern Welt zu Hülfe und sie liess mit der üppigsten Farbenpracht und dem bestrickendsten Sinnenreiz Indiens diese bessere Welt in weiter, nebelgrauer Ferne erstehen. Der christliche Wunderglaube machte das Volksgemüth empfänglich für die phantasiereiche Märchenwelt der fernsten Vergangenheit und der fremden Völker. Das Uebersinnliche und Phantastische, das Körperlose, Nebelhafte und Unsinnliche wurde jetzt Stoff für die Darstellung der Kunst, gleichviel, welchem Volk, welcher Religion oder Zeit es angehörte, und diese gelangte dadurch zu einer Fülle von Stoffen und einem üppigen Inhalt, wie kaum die Kunst früherer Jahrhunderte. Dabei ging aber auch die Empfindung nicht leer aus; sie wird vielmehr verfeinert und vertieft. Der Liebe wird durch die Romantik gewissermassen eine neue Geschichte begründet; sie wird zu seltener Glut, bis zum verzehrenden Feuer gesteigert. Andrerseits konnte auch die phantastische Welt der Genien und Dämonen, welche durch die Romantik erschlossen wird, nicht ohne Wirkung auf die Empfindung bleiben; sie erzeugt hier naturgemäss Furcht und Schrecken, Bangen und Sorgen oder Friede und Freude, Sehnen und seliges Verlangen.

Mit diesen Eigenthümlichkeiten bot natürlich die Romantik äusserst günstige Darstellungsobjekte für die Tonkunst. Beide sind im Grunde sehr nahe verwandt, und die elementare Wirkung der Musik, eigentlich des Tons oder bestimmter des Klangs ist der Wirkung der Romantik vergleichbar. Gestaltenlos wie diese schwingt er frei im Aether aus und ist nur zu empfinden, nicht auch körperlich zu fassen. Wenn die Klänge, ohne zu abgerundeten Formen

vereinigt zu sein, frei ausklingen und somit Gemüth und Phantasie nur anregen, ohne jenem eine bestimmte Empfindung, oder dieser ein bestimmtes Bild zu vermitteln, ist ihre Wirkung romantisch. Schalmeien-, Hörner- und Glockenklang wirkt romantisch, wie das Säuseln des Windes und der Bäume oder das Rauschen und Plätschern des Wassers oder das dumpfe Rollen des Donners, weil die Wirkung eine elementare ist. Diese wird eine höhere, wenn die Klänge zu bestimmten Formen verarbeitet sind, weil sie nur dann eine fassbare Idee vermitteln, und nur so wurden die jüngeren Meister Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann die Tondichter der Romantik, dass sie sich dieser Wirkung des Klanges bemächtigten, um ihn zu festgefügten Formen zu verwenden, in denen sich dann ein Stück der Romantik darstellte. Sie machten die romantisch construirte und verklärte Welt zum Darstellungsobjekt und schufen so das romantisch begründete Kunstwerk.

Carl Maria von Weber's Jugendzeit fällt mit der Blüte der erwähnten romantischen Dichterschule zusammen, und so wurde er auch der erste Meister, der ihren Spuren folgte und seine Stoffe der romantischen Welt entlehnte. Keine seiner drei Opern: »Freischütz«, »Oberon« und »Euryanthe« gehört ausschliesslich der romantischen Welt; aber in jeder gewinnt diese entscheidenden Einfluss auf die, in der realen Welt sich vollziehende Handlung, so dass diese im Lichte romantischer Verklärung sich abspielt. Vorzüglich ist es das Spuk- und Gespensterhafte dieser Welt, das in ihm einen meisterlichen Bildner findet; die lichtvolle Geschäftigkeit der Elfen ebenso wie das finstere Walten der Dämonen. Ebenso gewinnt dann der Zauber der Aventuire und mannhafter Ritterlichkeit des Mittelalters beredtesten Ausdruck, wie die schwärmerisch sehnsüchtige, weniger leidenschaftliche deutsche Liebe.

So entstammen Weber's Werke der romantischen Welt, aber eine so durchaus systematische, energisch vorschreitende Darstellung derselben wie in dem gleichzeitig lebenden andern Meister, in Franz Schubert, finden wir bei jenem noch nicht.

Dieser jüngere Meister erst machte das romantische Ideal mit vollem Bewusstsein zum Objekt einer künstlerischen Darstellung, so dass mit ihm erst die Romantik voll und ganz in die Erscheinung tritt. Schon dem componirenden Knaben schwebt diese, wenn auch unbewusst vor. Nicht die harmlose und fröhlich bewegte Kinderwelt reizt ihn an, sondern die verdüsterte und umflorte Welt der Romantik. Der kaum dreizehnjährige Knabe schreibt eine Leichenfantasie und seine ersten Lieder und Balladen aus dieser Zeit sind gleichfalls mit den Schauern und Schrecken der neuen Richtung erfüllt. Die Stimmung dieser Lieder behagt ihm so, dass er sie auch in selbständigen Instrumentalwerken weiter verfolgt. Formell schliesst er sich hierbei an Haydn und Mozart an, aber allmälig nimmt ihn der neue Geist der Romantik so vollständig gefangen, dass er auch hier einen, in gewissem Sinne neuen Stil sich schafft und von da an tragen seine Werke alle Merkmale dieser neuen Richtung. Die romantische Unendlichkeit macht sich bei ihm noch nicht in einem vollständigen Verwischen der Conturen und dem Ausscheiden der Schlussformeln geltend, sondern sie zeigt sich vielmehr in der rastlosen Einseitigkeit, mit welcher er den einen Gedanken bis in seine äussersten Consequenzen verfolgt. Dies Bestreben, aus einem einzigen Bilde eine ganze Welt zu gestalten, ist so recht zur Eigenthümlichkeit der romantischen Kunst geworden. Dabei macht sich noch eine zweite Eigenthümlichkeit geltend, welche gleichfalls in der Romantik ihre Begründung findet: der erhöhte sinnliche Reiz, den ebenso die Melodie, wie die Harmonie und vor Allem die Instrumentation gewinnen. Die Romantik ist eben bemüht, ihre erträumte Welt so sinnlich reizvoll wie nur möglich zu gestalten und dem entsprechend wird auch die sinnliche Wirkung der Mittel für die musikalische Darstellung dieser Welt ausserordentlich gesteigert. Die Melodik gewinnt schon bei Carl Maria von Weber erhöhten Klangreiz und dieser erscheint bei Schubert noch ungleich

gesteigert und darum wirksamer. Das absolute Klangwesen gewinnt eine Macht der Wirkung, welche es bisher nicht hatte. Dass die rein elementarische Wirkung des Klanges echt romantisch ist, wurde oben schon nachgewiesen und die Meister der neuen Richtung bedienen sich ihrer in ausgedehntem Maasse, um durch sie Phantasie und Empfindung in jener bestimmten Weise anzuregen und andauernd in Bewegung zu erhalten, welche ebenso der romantischen Unendlichkeit, wie der romantischen Verschwommenheit entspricht. In Weber's wie in Schubert's Instrumentalwerken finden wir daher häufig schon ganze Partien, die nur auf solche elementare Klangwirkung berechnet sind, die weder durch grosse und gewaltige Ideen, noch durch die Macht der Empfindung, sondern durch die Lust am Spiel mit fein erwogenen und originellen Klangeffekten erzeugt werden, wie im sogenannten Forellen-Quintett oder in der *H-dur*-Sonate. (Weiteres hierüber bringen die Artikel: Franz Schubert und Carl Maria von Weber.)

Auch dass Schubert den neuen Liederfrühling dieses Jahrhunderts emporblühen machte, ist, wie oben erwähnt, durch die Romantik zum Theil mit bedingt worden und erst mit den Liedern des altnordischen Romantikers — Ossian — gelangte er zu dem Stil, mit dem er dem Liede eine neue Geschichte begründet. So hatte Schubert erst die Pforten der romantischen Welt ganz erschlossen, aber er zeigt uns diese noch in jenem mystischen Helldunkel, das unsere Sinne berückt, uns aber die Gestalten nur wenig erkennen lässt. Es mussten noch die beiden jüngern Meister kommen: Mendelssohn und Schumann, welche uns auch diese zeigten, diese romantisch konstruirte Welt mit Elfen und Kobolden bevölkerten.

Mendelssohn war in der strengen Schule der klassischen Formen erzogen, aber früh zog es ihn zur Romantik und seine bedeutendsten Instrumentalwerke verdanken dieser ihre Entstehung. Zugleich vermochte er ihr erhöhte künstlerische Bedeutung zu geben, da seine Phantasie schon so bedeutend formell geschult war, dass sie nicht an der Schrankenlosigkeit der Romantik zersplitterte und verwilderte. Daher machen seine mit romantischem Inhalt erfüllten Werke: die Ouverture und die ganze Musik zum »Sommernachtstraum«, die Ouverture zur »Fingalshöhle«, zur »Schönen Melusina«, zu »Meeresstille und glückliche Fahrt«, macht die »Walpurgisnacht« dennoch den Eindruck des Klassischen.

Schumann's ganzes Denken und Empfinden wurde früh fast ausschliesslich von der Welt der Romantik gefangen genommen. Lange vor der Bekanntschaft mit Schubert's Werken fühlte er sich zu ihr und ihren Dichtern hingezogen. Die Schöpfungen Schubert's aber gaben ihm Anregung und die entsprechende Anleitung zur musikalischen Darstellung der Gebilde seiner romantisch erregten Phantasie, seines romantisch bewegten Innern. Er wurde der reinste Vertreter musikalischer Romantik und zwar so, dass sie eine noch viel eigenartigere Ausdrucksweise und dem entsprechend veränderte Technik in ihm erzeugte, als bei den oben erwähnten Meistern. Weber tauchte in die mittelalterliche Romantik unter; die romantische Unendlichkeit wird bei ihm zu sehnsuchtsvoller Innigkeit; bei Mendelssohn zu glühender Sehnsucht; bei Schubert erzeugt jene romantische Unendlichkeit die fast unerschöpfliche Verarbeitung eines Grundgedankens. Schumann that den letzten Schritt in diesem Sinne, indem er das gesammte Gebiet nach allen Richtungen erforscht und musikalisch gestaltet. Er ist so durch und durch Romantiker, dass er selbst da, wo er die reale Welt auf sich wirken lässt, diese erzeugten Bilder ebenso phantastisch ausgestaltet, wie die jener erträumten Welt. Ihm war die Tonkunst früh als die Kunst erschienen, durch welche er das, was in seiner Phantasie und in seiner Empfindung lebendig wurde, auszudrücken im Stande ist. Die Lectüre von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann erzeugte nicht nur eine Reihe von Werken direkt in seiner Phantasie, sondern sie beeinflusst auch die, welche mehr oder weniger an die reale Welt anknüpfen. Die

»Intermezzi« und »Impromptu«, die »Davidsbündlertänze«, der »Carneval«, die »Kinderscenen«, wie die »Phantasiestücke« stammen alle aus demselben Boden, auch wenn die, sie anregenden Vorgänge der Wirklichkeit angehören. Diese werden in der Phantasie des Componisten so vollständig umrankt mit den Goldfäden der Romantik, dass sie wie aus einer andern Welt stammend dann erscheinen. So wurzelt dieser Meister fast ausschliesslich, jedenfalls tiefer noch als seine Vorgänger im Boden der Romantik. Seine Sinfonien, ebenso wie die Werke für Kammermusik gehören ihr an und auch bei der Wahl seiner Stoffe für die grösseren Gesangwerke war unstreitig diese ganze Richtung allein massgebend. (Siehe Schumann, Robert.)

Das nur allein kann der Begriff der musikalischen Romantik sein, dass sie die romantisch construirte und verklärte Welt selbst zum Darstellungsobjekt macht. Sie erzeugte dabei eine Reihe der bedeutendsten Kunstwerke, führte der Instrumentalmusik einen Inhalt zu und gab ihr damit zugleich eine, von der früheren bedeutsam abweichende Technik. Indem sie indess das rein sinnlich wirkende Element des Klanges einseitig in den Vordergrund drängte, übte sie zugleich auch einen zersetzenden Einfluss auf das Kunstwerk aus; in dem Bestreben, den Inhalt recht schlagend auszudrücken, wurde die Musik, die auch eine Kunst sein soll, welche ihren Inhalt in plastisch heraustretenden Formen darstellt, zur Sprache degradirt. Dieser romantische Zug bemächtigte sich allen Kunstformen: der Oper, Sinfonie und Sonate, des Liedes und der übrigen Vocalformen und zertrümmerte und zerschlug sie, nur um Raum zu gewinnen für den Ausdruck der starken leidenschaftlichen Empfindung, für die Offenbarung der kühnsten Ideen, für die Darlegung der blühenden Bilder der Phantasie. Es ist bei den betreffenden Formen nachzulesen, wie wenig künstlerisch solche Bestrebungen erscheinen, wie mit der Vernachlässigung der formellen Gestaltung nothwendig die überzeugende Gewalt des Ausdrucks schwinden muss und dass dieser Einfluss der Romantik die Entwickelung der Tonkunst nothwendiger Weise schädigen und aufhalten muss.

Romanze, ursprünglich eine Form der episch-lyrischen Dichtung. Sie steht der eigentlichen Lyrik am nächsten, insofern als bei ihr das Hauptinteresse weniger auf dem Ereigniss, das ihr zu Grunde liegt, beruht, als vielmehr auf dessen ethischer Grundlage. Die Erzählung jenes Ereignisses ist mehr Nebensache; diese wird nur gewählt, um irgend einen Zug seelischen Lebens darin zu verkörpern. Ihr ist die Darlegung der lyrischen Stimmung, welche das betreffende Ereigniss hervorruft, Hauptzweck und sie berücksichtigt den Vorgang nur so weit, als er diesen Hauptzweck unterstützt. Die Romanze ist daher auch mehr auf lyrische Weisen und die Geschlossenheit der äussern Gestaltung des Liedes angewiesen. Die musikalische Behandlung der Romanze unterscheidet sich daher wenig von der des Liedes, weder im Volksgesange, noch im Kunstgesange. Die alten volksmässigen Romanzen: »Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb« oder »Es warb ein schöner Jüngling, über einen breiten See«, »Kind, wo bist du hin gewesen« sind in der Melodie ganz liedmässig gehalten. Aus dem Gebiete des Kunstgesanges wären zu nennen Schubert's: »Sah' ein Knab' ein Röslein stehn«, »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll«, die im Romanzenton gehalten, aber ganz liedmässig gegliedert gesungen sind. Vortrefflich hat auch Schumann in der Romanze: »Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht« den Romanzenton getroffen. Dieser nun ist von dem Tone des Liedes insofern geschieden, als er weniger subjektiv, mehr allgemein gehalten ist. Die Romanze soll erzählen; sie knüpft den Erguss der Stimmung an irgend ein Ereigniss an und dieser darf natürlich nie so subjektiv zugespitzt sein, als im Liede, wo es sich nur um Darlegung der eigenen Empfindung handelt. Der Ton der Romanze ist bei aller Innigkeit daher doch weniger leidenschaftlich wie beim Liede, als vielmehr ruhig sich ausbreitend. Bei der Ballade gewinnt das betreffende Ereigniss grössere Bedeutung; dies in seinen einzelnen Partien

lebendig, fast dramatisch lebhaft heraustreten zu lassen, ist Hauptsache und die begleitende Musik gewinnt dadurch ganz andere Bedeutung, wie bei der Romanze. Die Musik zur Ballade muss die Handlung und die einzelnen Charaktere unterscheiden und herausbilden helfen, aber ohne den Charakter des Episch-lyrischen zu verlieren, sie muss ihn nur zum Balladenton umwandeln. Demnach steht die Romanze mitten inne zwischen dem Liede und der Ballade. Ganz so eng geschlossen in der Form wie jenes, gewinnt sie doch mehr den ruhigern, gewichtigern und meist düstern Ton der Ballade, wie ihn eben die Erzählung fordert, ohne dass er bis zu jener dramatischen Gewalt der Ballade gesteigert wird. — Wie das Lied, so wurde dann auch die Romanze zur selbständig instrumentalen Form herausgebildet. Beethoven's »Romanzen für Violine und Orchester« (op. 40 und op. 50) sind Muster ihrer Gattung, und auch Robert Schumann hat in seinen »Drei Romanzen für Clavier« (op. 28), wie in den »Romanzen für Hoboe« (op. 94) den Romanzenton vortrefflich instrumental getroffen.

Romberg, der Name zweier Künstlerfamilien, deren Stammväter die Brüder Anton und Heinrich 1792 noch beide in Bonn lebten und sich schon durch die wunderbare Eintracht ihrer Familienglieder dort auszeichneten. Sie bewohnten daselbst mit ihren Kindern nicht nur dasselbe Haus, sondern trugen sich auch ganz gleich in der Kleidung.

Romberg, Anton, geboren 1745, war Virtuose auf dem Fagott. Er lebte in Dinklage, später in Bonn und zuletzt in Münster, wo er 1812 starb. Im Frühjahr 1799 befand er sich in Hamburg, wo er Concerte gab, in welchem jedes seiner Kinder auftrat; er selbst spielte mit seinem jüngsten Sohne ein Doppelconcert für zwei Fagotte. Sein jüngster Sohn

Romberg, Anton, geboren 1777, war ein geschickter Fagottist und Violinspieler, und dessen Schwester Angelica Sopransängerin und geschickte Clavierspielerin. Der älteste Bruder Bernhard ist der treffliche Cellist. (Siehe weiter unten.)

Romberg, Andreas, Dr., Componist und ausgezeichneter Violinvirtuose, ältester Sohn von Gerhard Heinrich (s. u.), geboren am 27. April 1767 zu Vechte in der Gegend von Münster; war in einer musikalischen Familie auferzogen und voller Begabung, schon im Alter von sieben Jahren befähigt, als Violinspieler in einem öffentlichen Concert in Gemeinschaft mit seinem Vetter Bernhard, dem Violoncellisten (s. d.), mitzuwirken. Die Freundschaft dieser beiden Knaben, welche gemeinschaftlich zum ersten Male die Oeffentlichkeit betraten, hielt sie verbunden während der ganzen Künstlerlaufbahn ihres Lebens. Die Fortschritte des A. als Violinspieler waren so bedeutend, dass er, 13 Jahre alt, mit seinem Vater und seinem Vetter eine Concertreise nach Holland und Frankreich unternehmen konnte, wobei er überall den grössten Enthusiasmus erregte. Auch versuchte er sich um diese Zeit schon als Componist. Siebzehn Jahre alt kam er zum ersten Male nach Paris und spielte in dem Salon des Baron Bagge mit so viel Beifall, dass man ihn für die Saison 1784 für die *Concert spirituels* engagirte. 1790 trat er mit Bernhard R. gemeinschaftlich in die Dienste des Kurfürsten von Köln, welche Stellung beide nach drei Jahren bei der Annäherung der feindlichen Franzosen verliessen, um gemeinschaftlich aufs Neue eine grössere Concertreise zu unternehmen. Sie gingen zunächst nach Italien, wo sie sich in Rom die Protection des Cardinal Rezzonico erwarben, der den Künstlern die bis dahin unbekannte Gunst, ein Concert im Kapitol geben zu dürfen, verschaffte. Dies Concert fand am 17. Febr. 1796 statt. Nun kehrten beide durch Tyrol nach Deutschland zurück. Andreas hielt sich einige Zeit in Wien auf, und erwarb sich auch hier als Virtuose und Componist Freunde, und die Anerkennung Joseph Haydn's für für sein erstes Quartett, welches er dort zu Gehör brachte. 1797 ging er nach Hamburg, wo er sich förmlich niederliess, und zum ersten Male von Bernhard trennte, welcher nun allein (1798) eine Kunstreise antrat. Aber schon 1800

gab er den dringenden Bitten seines Vetters, welcher in Paris weilte, nach, und folgte ihm dahin. Mehrere seiner Compositionen führte er dort auf, konnte aber damit bei den Franzosen den gewünschten Anklang nicht finden, und nachdem auch seine, in Gemeinschaft mit Bernhard R. componirte, dort aufgeführte komische Oper »*Don Mendoce ou le Tuteur portugais*« keinen Beifall gefunden, verliess er die ihm unfreundliche Stadt, und kehrte nach Hamburg zurück. Hier hatte er sich mit Klopstock befreundet, von dessen Dichtungen er auch mehrere in Musik setzte. Er verheiratete sich nun und lebte fünfzehn Jahre in dieser Stadt, vielfach mit Compositionen beschäftigt und verliess sie, um einem Rufe als Hofkapellmeister nach Gotha zu folgen. Inzwischen erhielt er von der Universität Kiel das Diplom eines Doktor der freien Künste, besonders der Musik. In Gotha war er fortdauernd als Componist thätig und schrieb hier mehrere seiner grösseren Werke; wiederholte Schlaganfälle setzten jedoch seiner Thätigkeit ein Ziel. Er starb am 10. Novbr. 1821, 58 Jahre alt, allgemein betrauert. Seine Wittwe und sechs Kinder blieben mittellos zurück. Mehrere Städte Deutschlands ehrten den thätigen und rechtlichen Künstler, indem sie zum Besten seiner hinterlassenen Angehörigen Concerte veranstalteten.

Von seinen Compositionen waren einzelne seiner Streichquartette und Quintette, und auch einige religiöse Gesänge sehr beliebt und weit verbreitet. Mit echt künstlerischer Gesinnung verbindet sich bei ihm eine leicht und geschickt gestaltende Hand und so wusste er, bei einem nicht gerade tiefen und reichen Talent, doch den Anforderungen seiner Zeit im besten Sinne des Worts zu genügen und er schuf jenes Werk, das alle seine anderen überdauern sollte und noch heute nicht aus unseren Concertsälen verdrängt ist: die Musik zu Schiller's Glocke. Andreas Romberg wurde damit der Hauptvertreter jener sogenannten guten Musik, die für die Durchschnittskreise der allgemeinen Bildung immer Geltung behält. Von seinen Compositionen seien erwähnt: 1) Sechs Sinfonien für grosses Orchester, von denen vier op. 6, 22, 33 und 51 gedruckt sind (Leipzig, Peter's; Paris, Janet). 2) Acht Ouverturen, gedruckt »*Mendoce*«, eine Ouverture in *D-dur*, op. 34 (ebend.). 3) *Symphonie concertante* für Violine und Violoncell, mit B. Romberg (Bonn, Simrock; Paris, Pleyel). 4) Vier Violinconcerte, op. 3, 8, 46, 50 (Paris, Bonn und Leipzig). 5) Rondos für die Violine und Orchester, op. 10, 29 (Leipzig und Hamburg). 6) *Airs variés* für Violine und Orchester, op. 17, 66 (ibid.). 7) Quintette für zwei Violinen, zwei Alto und Violoncell, op. 23, 58 (Hamburg, Böhme; Leipzig, Peters; Paris, Pleyel). 8) Quartette für zwei Violinen, Alto, Bass, op. 1, 2, 5, 7, 11, 16, 30, 58, 59, im Ganzen 25 gedruckte und 5 ungedruckte Quartette (Paris, Pleyel und Janet; Leipzig, Bonn, Wien und Offenbach). 9) Duos für zwei Violinen, op. 4, 18, 56 (ibid.). 10) Etuden und Sonaten für die Violine allein, op. 32 (Leipzig, Peters). 11) Acht Quintette für Flöte, Violine, zwei Altos, Violoncell, davon vier op. 21, 41 gedruckt (Bonn, Simrock; Leipzig, Peters). 12) Quintette für Clarinette, Violine, zwei Altos und Violoncell, op. 57 (ibid.). 13) Quartett für Clavier, Alt und Bass, op. 22 (ibid.). 14) Sonaten für Clavier und Violine, op. 9 (Bonn, Simrock). 15) Geistliche Cantate für vier Stimmen und Orchester, Partitur (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 16) Psalm *Dixit Dominus*, vier Stimmen, Chor und Orchester, Partitur (Leipzig, Peters) Preiscomposition. 17) *Pater noster*, dreistimmig mit Orchester, Partitur (Hamburg, Böhme; Paris, Beaucé). 18) Psalmodie bestehend in fünf Psalmen, *Magnificat* und *Alleluia* 4-, 5-, 8- und 16stimmig, *a capella*, nach einer Uebersetzung von Mendelssohn (Offenbach, André). 19) *Te deum*, vierstimmig und Orchester (Bonn, Simrock). 20) »Selmar und Selma«, Elegie von Klopstock, für zwei Stimmen, zwei Violinen, Alt und Bass (Leipzig, Peters). 21) »Die Glocke« von Schiller, vierstimmig und Ochester, op. 25 (ibid.). 22) »Die Kindesmörderin« von Schiller, Gesang mit Orchester, op. 27 (ibid.). 23) »Die Macht des Gesanges« von Schiller, Gesang mit Orchester, op. 28 (ibid.). 24)

»*La Pucelle d'Orléans*«, Monologue von Schiller mit Orchester, in Partitur, op. 38 (ibid.). 25) Ode von Kosegarten, vierstimmig und Orchester, in Partitur, op. 42 (Bonn, Simrock). 26) »Der Graf von Habsburg«, Ballade von Schiller, eine Stimme und Orchester, op. 44 (ibid.). 27) »Die Harmonie der Sphären« von Kosegarten, vierstimmig und Orchester, op. 45 (ibid.). 28) Dreistimmige Gesänge mit Clavierbegleitung (Hamburg, Böhme). 29) Opern: 1) »Das graue Ungeheuer«, Operette, 1790 zu Bonn; 2) »Der Rabe«, Operette, 1792 ebend.; 3) »Die Macht der Musik«, Operette, 1791 ebend. Alle drei mit Beifall aufgeführt. Manuscript »Die Grossmuth Scipio« und die »Ruinen von Paluzzi« gedruckt. 30) Zwei Canons für drei und sechs Stimmen. 31) Sechs Lieder beim Clavier zu singen (Leipzig, Breitkopf, 1799). 32) »Der Messias« von Klopstock, Manuscript u. s. w. Ein Bruder von R., Balthasar, geboren 1775, zum Cellisten erzogen, starb 17 Jahr alt; eine Schwester, Therese, 1781 geboren, war eine geschickte Clavierspielerin.

Romberg, Bernhard, ausgezeichneter Künstler auf dem Violoncell und Componist für dies Instrument, ist ältester Sohn des älteren Anton R. (s. d.) und wurde zu Dinklage im Grossherzogthum Oldenburg am 11. Novbr. 1767 geboren, den verschiedenen Angaben über das Geburtsjahr desselben gegenüber, bürgt für die Zuverlässigkeit der obigen Angabe ein Taufschein im Besitz der in Hamburg lebenden Tochter des Künstlers. In frühester Jugend lebte R. in Münster, ging als Knabe von 14 Jahren mit seinem Vater nach Paris, erregte schon damals grosses Aufsehen als Virtuose. Vom Jahre 1790 bis 1793 war er mit seinem Vetter Andreas R. bei dem kunstliebenden Kurfürsten von Köln angestellt, verlebte mit Beethoven, Ferd. Ries und anderen Kunstgenossen glückliche Jahre, bis der Ausbruch der französischen Revolution störend dazwischen trat. Bald nachher machte er mit Vetter Andreas eine Kunstreise durch Italien und Deutschland, kam dann nach Hamburg, wo er unter dem berühmten Schröder ein Engagement annahm. Im J. 1798 unternahm R. allein eine Kunstreise, die ihn bis Lissabon führte, in Madrid wurde er sogar vom König Ferdinand VII. in einem Hofconcert auf der Geige begleitet. Nach ungefähr zwei Jahren kehrte R. nach Hamburg zurück, und verheiratete sich mit Katharina Ramcke, ging dann nach Paris, wo er von 1801 bis 1803 als Professor am Conservatorium thätig war. Nachdem aber begab er sich wieder nach Hamburg und nahm 1805 wieder ein Engagement in Berlin bei der königl. Kapelle an. Durch die Zeitverhältnisse getrieben, ging er im Herbst 1807 über Königsberg nach Russland und bereiste mit Ries die Ukraine und die Hauptorte der russischen Provinzen und erntete auch dort die schönsten Lorbeeren. Von dem Besuche Moskaus wurden sie durch den Brand dieser Stadt zurückgescheucht. Im Frühling 1813 verliess er Russland und ging über Schweden nach England, kehrte dann nach Berlin zurück, wo er vier Jahre als Kapellmeister fungirte, bis er noch vor Spontini's Ankunft seinen Abschied nahm, und wieder nach Hamburg als Privatmann zurückging. 1822 machte R. wieder eine Kunstreise bis Wien und im J. 1825 unternahm er zum zweiten Male eine Reise nach Moskau und Petersburg. Auch besuchte er 1839 noch einmal London und Paris, in letzterer Stadt, um seine Violoncellschule im Conservatorium einzuführen. Er spielte auch noch öffentlich bei dieser Anwesenheit, hatte aber leider seit seiner letzten Anwesenheit in Paris, wo er mit Lamare und Duport concurriren konnte, bereits zu viel eingebüsst. Am 13. Aug. 1841 starb R. zu Hamburg, allgemein geachtet und geliebt im Kreise der Seinigen. Wenn irgend ein Künstler ein reiches schönes Leben gelebt, so war es R., der neben seinem Talent auch durch persönliche Liebenswürdigkeit Aller Herzen gewann. Wie R. seiner Zeit als Virtuose glänzte, so hat er sich auch durch eine grosse Anzahl von Compositionen, die durch Stil und Art vielfach als Studienwerke benutzt wurden, den Nachkommenden in Erinnerung erhalten. Ausser seiner Violoncellschule, in zwei Theilen (Berlin, Trautwein, 1840), sind es die folgenden: Drei Quartette für V., A., Vlle. in

Es, B, D, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Erstes Concert für Vlle. in *B,* op. 2 (Paris, Erard. 1802). Zweites Concert für Vlle. mit Orch. in *D,* op. 3 (Offenbach, André). Potp. für Vlle., arr. für V., A., B., 2 Fl., op. 4 (Leipzig, Kühnel). Drei grosse Sonaten für Harfe mit Vll., op. 5 (Paris, Erard). Drittes Concert für Vlle., op. 6 (ebend.). Viertes Concert in *E-moll,* op. 7 (ebend.). Grosses Trio für Vlle., V., B., op. 8 (ebend.). Drei Duos für 2 Vlle. in *F, D, E-moll,* op. 9 (ebend.). Fantasie für Vlle. mit Orchester, op. 10 (Oranienburg, Werkmeister; Berlin, Schlesinger, 1805). *Ouverture celèbre à grand orch.* in *A,* op. 11 (Leipzig. Breitkopf & Härtel). Quartett für 2 V., A., Vlle. in *F,* op. 12 (Leipzig, Kühnel). *Capricho y Rondo en el gusto español, con una miscelania de Bolero, Gitano, Cachirulo y Zorongo para Vlle. av. V., A.,* 2 *Basson, Triag., Temb., Cymb.,* op. 14 (Bonn, Simrock). Polonaise für Pianof. oder Harfe, op. 15 (ebend.). Caprice für Vlle., op. 16 (Paris, Erard). *Variat. et Rondo* für Pianof. oder Harfe mit V., A., Vlle. ad lib. in *Es,* op. 18 (Bonn, Simrock). *Airs russes* für Vlle. mit Orch., op. 19 (ebend.). 2 *Airs russes* für Vlle. in *D-moll* und *D,* op. 20 (ebend.). Rondolette für Vlle. mit 2 V., A., Vlle. op. 16 (Paris. Erard). *Var. et Rond. p. Pf. ou Harpe avec V., A., Vlle.* ad lib. in *Es,* op. 18 (Bonn, Simrock). 3 *Airs russes* für Vlle. mit Orch., op. 19 (ebend.). 2 *Airs russes* für Vlle. in *D-moll* und *D,* op. 20 (ebend.) Rondolette für Vlle. mit Quartett, op. 21 (Berlin, Grobenschütz). Quartett für Pf., V., A., Vlle., op. 22 (Leipzig. Kühnel). Trauer-Symphonie für Orch. in *C-moll,* dem Andenken der Königin Luise von Preussen gewidmet, op. 23 (ebend.). Ouv. de l'Op.: *Ulysse et Circe, à gr. Orch.,* op. 26 (ebend.). Divertissement für F., 2 V., A., Vlle. op. 27 (ebend.). *Capprice sur des airs Suèdois* in *E* für Vlle. mit Orch., op. 28 (Bonn, Simrock). *Andante et Polacca* für Vlle. mit Orch., op. 29 (Leipzig, Peters). Fünftes Concert für Vlle. in *Fis-moll,* op. 30 (ebend.; Bonn, Simrock). Sechstes Concert für Vlle., militaire in *F,* op. 31 (ebend.). And. und Pol. für V. in *D,* op. 32 (Leipzig, Peters). 3 gr. Duos für Vllc., op. 33 (ebend.). Ouvert. für gr. Orch. in *D,* op. 34 (Leipzig, Peters). Elegie für Vlle. mit V., A., Vlle., op. 35 (ebend.). *Intr. et Pollaca* für Vlle. mit Pf. in *B,* op. 36 (ebend.) Achtes Quart. für 2 V., A., Vlle., in *A,* op. 37 (ebend.) 3 *Trios d'une diffic. prog.* für Vlle., op. 38 (ebend., 1825). Neuntes Quart. für 2 V., A., Vlle. in *D-moll,* op. 39 (ebend.). *Pièces p. les amateurs sur des airs suèdois av. Quat.,* op. 42 (ebend.). 3 *Sonat faciles p. Vlle. av. B.,* op. 43 (ebend.). *Conc. suisse p. Vllo.* in *C* (No. 7), op. 44 (ebend.). *Caprices sur des airs Moldawes et Valegues p. Vlle. avec 2 V., A., Vlle., B.* in *G,* op. 45 (ebend.). Div. österreichische Volkslieder für Vlle. mit Quart., in *G,* op. 46 (Wien, Hasslinger). *Caprices airs et danses Polon. p. Vlle. av. Pf.* in *A-moll,* op. 47 (ebend.). *Gr. Concert brill.* (No. 8) für Vlle. in *A,* op. 48 (ebend.). Erinnerungen an Wien, gr. Rondo für Vlle. m. Quart. in *D,* op. 49 (ebend.). *Cantabile et Thème varie avec Quart.,* op. 50 (ebend.). Conc. für Vlle. mit Orch. in *D-moll,* op. 51 (ebend.). 4. *Collec. d'airs russes var. p. Vlle. avec Orch.* in *A.* op. 52 (ebend.) 3. *Sinf. p. Orch.,* op. 53 (ebend.). *Cantilene, Fant. p. Vlle. av. Quart.,* op. 54 (ebend.). *Bal masqué, Fant. p. Vlle. av. Quart.* in *H-moll,* op. 55 (ebend.). *Gr. Conc.* (No. 9) *p. Vlle. av. Orch.* in *H-moll,* op. 56 (ebend.). Conc. für Vlle. mit Pf., op. 57 (Mainz, Schott). *Airs norvège, Fant. p. Vlle. av. Pf.* in *D,* op. 58, (ebend.). Quart. No. 10, op. 59 (Leipzig, Kistner). do. No. 11 in *E,* op. 60 (ebend.). *Thèm. var. p. Vlle. av. Quart.* in *D.* op. 61 (ebend.). *Cant. et Var. (2 airs westphaliens) p. Vlle. av. Quart.* in *G,* op. 65 (Leipzig, Hoffmeister). *Le Troubadour, And et Rondo p. Vlle. av. Quart.* in *A,* op. 66 (ebend.). *Intr. et Rondo alla Mazourka p. Vlle. av. Orch.* in *G,* op. 67 (ebend.). *La belle bergère p. Vlle.* op. 68 (Leipzig, Peters). *Rond. caprice p. V.,* op. 69 (ebend.). *La buona Maniera, gr. Fantaisie p. il Vlle.,* op. 70 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). *Div. p. P. et Vlle.* op. 71 (ebend.) *Conc. p.* 2 *Vlle. av. Orch.,* op. 72 (ebend.). Opern: »Die wiedergefundene Statue«, Operette nach Gozzi von Schwick (Bonn, 1790); »Der Schiffbruch«, Operette von Pfeiffer (ebend., 1791); »Don Mendoza«,

in Paris mit Andreas R. zusammen componirt; »Alma«, »Ulysses und Circe«, Singspiel in 3 Akten nach Calderon, am 27. Juli 1807 in Berlin zuerst gegeben, op. 26 (Leipzig, Kühnel). »Rittertreue«, grosse Oper in drei Abtheilungen von Fr. Trautwetter, den 31. Jan. 1817 (Berlin, 1817). Musik zu Schauspielen: Ouverture zum Schauspiel »Heinrich IV.« von Franke (Berlin, 1806). Ouverture zu »Phädra« von Racine den 16. März 1810 (ebend.).

Romberg, Cyprian, Sohn des Andreas R. und Schüler seines Onkels Bernh. R. auf der Violine, wurde 1810 zu Hamburg geboren. Nachdem er Reisen in Deutschland, Ungarn, Böhmen gemacht, liess er sich in Petersburg nieder und wurde Mitglied der kaiserl. Kapelle. Veröffentlicht hat er: 1) *Concertino (en sol)*, op. 1 (Leipzig, Peters). 2) Fantasie mit Orchester, op. 2 (ebend.).

Romberg, Gerhard Heinrich, Vater des Violinisten Andreas (s. oben) und Bruder des älteren Anton (s. oben), geboren 1748, war Musikdirektor am Bisthum Münster und Virtuose auf der Clarinette, lebte später in Bonn. (S. oben den ersten Artikel Romberg.)

Romberg, Heinrich, ältester Sohn des Andreas, geboren am 4. April 1802 in Paris, Violinist, seit dem Jahre 1829 Concertmeister in Petersburg, und während mehrerer Jahre Dirigent der italienischen Oper daselbst, lebte von 1847 in Hamburg und starb daselbst 1859.

Romberg, Karl, Sohn des Bernhard R. (s. oben), wurde am 17. Jan. 1811 in Petersburg geboren, war 1832 bis 1842 bei der Kapelle in Petersburg angestellt, lebte später in Wien.

Romeka, auch **Romaika,** ein Nationaltanz der Osmanen und Neugriechen, bei welchem die Tanzenden in einer Schlangenlinie umhertanzen; der Tänzer hält ein Taschentuch in der Hand, wirft es einer Tänzerin zu und diese dann wieder einem Tänzer.

Romer, F. Von einem englischen Componisten dieses Namens wurde in London im Monat November 1840 eine romantische Oper »*Fridolin*« im Princess-Theatre mit einigem Erfolge aufgeführt. Eine kleine Schrift »*The Physiology of the human voice*« (Physiologie der menschlichen Stimme), (London, Leander & Cock, 1845, in 8°, 68 S.), erschien von einem Verfasser desselben Namens. Eine Sängerin Miss Romer war in London von 1838 bis 1846 beliebt. Benedict vertraute ihr die Hauptpartie seiner Oper »*The Crusaders*« an, aufgeführt zum ersten Male am 26. Febr. 1846. Die Sängerin gehört wahrscheinlich derselben Familie an.

Romero de Avila, D. Hyronimo, Geistlicher, Sänger und Kapellmeister an der Kathedrale zu Toledo in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist Verfasser eines Buches über den Gregorianischen Gesang und die Mensuralmusik; der Titel ist: »*Arte de canto llano y organo, o prontuario musico dividido en cuatro partes*« (Kunst des Gregorianischen Gesanges und der Mensuralmusik, oder musikalischer Schrank, in vier Fächer abgetheilt), (Madrid, 1785, in 4°). Eine zweite Ausgabe dieser Arbeit erschien 1830 unter dem kürzeren Titel: »*Arte de canto llano y organo*«. Ausserdem hat Romero eine Zusammenstellung der Regeln des »Mozarabischen« Gesanges (Verschmelzung des gothischen Gesanges in Spanien mit maurischen Weisen) gegeben und diese eingerückt in: »*Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc. ad usum sacelli mozarabum*« (Matriti, 1775, in Fol.). In dieser Abhandlung findet sich ein Bruchstück des alten gothisch-mozarabischen Gesanges, aufgezeichnet in einer von den im Mittelalter gebräuchlichen Neumen-Notation, nebst einer Uebertragung in die moderne Notenschrift, von Romero.

Romieu, Mathematiker, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, lebte zu Montpellier Mitte des 18. Jahrhunderts. Er entdeckte 1743 ein harmonisches Phänomen, durch zwei scharfe, gleichzeitig angeschlagene Töne nebst einem harmonischen Intervall die Hervorbringung eines dritten Tones zu bewirken. (*Phénomène du troisième son.*) Bei einer öffentlichen Sitzung der königl. Akademie der Wissenschaften zu Montpellier am 16. Decbr. 1751 legte R. der-

selben ein Mémoire über diesen Gegenstand vor. Dies ist betitelt: »*Nouvelle de couverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des instruments à vent*«. — Serre (s. d.) in seinen »*Essais sur les principes de l'harmonie*« giebt eine Erklärung dieses Experiments.

Ron, Martin **De,** Musikliebhaber, war der Sohn eines Bankier in Stockholm und daselbst 1790 geboren. Er besass ausgebreitete Kenntnisse der musikalischen Literatur und spielte mehrere Instrumente. Mit Vorliebe pflegte er das Quartettspiel, so dass er auf seinen vielfachen Reisen fast in jeder Stadt ein solches zusammenrief. Er starb an der Schwindsucht in Lissabon am 20. Febr. 1817. Er schrieb für die »Leipziger Musikalische Zeitung« mehrere Aufsätze. Von seinen Compositionen sind die folgenden gedruckt: 1) »Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott«, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 2) »Ein Finnländisches Thema mit Variationen für Clarinette und Orchester«, und »Andante und Polonaise für Fagott und Orchester«.

Roncaglia, Francesco, ausgezeichneter Sopranist, geboren zu Faenza gegen 1750, sang 1772 im Theater zu Mannheim und kehrte 1781 nach Italien zurück, sang zuerst in Rom, dann in Neapel, Bologna, Mailand, Pérouse, zuletzt 1791 in Rimini.

Ronconi, Dominico, berühmter Tenor und ausgezeichneter Gesangsprofessor, geboren zu Lendinara di Pollesine in der Lombardei am 11. Juli 1772. Abbé Cervellini, Kapellmeister zu Triest, unterrichtete ihn im Clavierspiel, Gesang und Contrapunkt. Er besass eine wundervolle Tenorstimme, die nach der Schule des Pacchierotti und Babini sorgfältig ausgebildet wurde. 18 Jahre alt verheiratete er sich und liess sich in Conegliano nieder, um Gesangunterricht zu geben. Das Eindringen des französischen Heeres in Italien veranlasste ihn, sich nach Venedig zurückzuziehen, wo er ebenfalls Gesangunterricht ertheilte und in Kirchen und in Concerten sang. 1796 erschien er im Theater Benedetto zum ersten Male auf der Scene in der Oper »*Merope*« von Nasolini. Der bedeutende Erfolg, den er gleich bei diesem ersten Auftreten hatte, verschaffte ihm ein vorzügliches Engagement nach dem andern. Zuerst ging er nach Petersburg an die italienische Oper und kehrte nach vierjähriger Anwesenheit daselbst 1805 wieder nach Italien zurück, wo ihm in Venedig, Padua, Triest, Vicenza, Bologna, Mailand, Florenz und Rom dieselbe enthusiastische Aufnahme zu Theil wurde, wie vorher in Petersburg. 1809 wurde ihm in Wien die Direktion der italienischen Oper übertragen, und ein Jahr später rief ihn Napoleon nach Paris, um bei den Vermählungsfestlichkeiten mit Marie Louise als Sänger mitzuwirken. Sein abermaliges Auftreten auf den Haupttheatern Italiens hatte denselben glänzenden Erfolg, und abermals wurde er seinem Vaterlande entführt. Der König von Baiern rief ihn als Sänger des Hoftheaters und Gesanglehrer der königl. Prinzessinnen nach Baiern. Die Stellung war eine so vortheilhafte, dass R. sie annahm und zehn Jahre in München verweilte, worauf er 1829 nach Mailand zurückkehrte. Seine dramatische Carrière beschloss er in München in der Rolle des Othello. In Mailand richtete er nun eine Gesangschule ein, aus der selbstverständlich vorzügliche Sänger hervorgingen. Seine drei Söhne, auch Mlle. Ungher gehörten dazu. Gedruckt sind von ihm: »Sechs italienische Arien«, der Kaiserin von Russland gewidmet. »Zwölf Arietten mit Clavierbegleitung« (Mailand, Ricordi). R. starb zu Mailand am 13. April 1839.

Ronconi, Felice, der zweite Sohn des Vorigen, lebte mehrere Jahre in Würzburg als Gesanglehrer; später ging er nach Spanien und dann nach Petersburg, wo er am 10. Septbr. 1869 starb. Man kennt von ihm: 1) »*Ariette italiane per mezzo soprano o baritono con piano forte*« (Milano, Ricordi). 2) »*Il Desiderio, arietta, idem*« (ibid.).

Ronconi, Georg, berühmter Baritonsänger, ältester Sohn des Dominico (s. oben), ist zu Mailand 1811 geboren. Er war der Schüler seines Vaters und, ein Erbtheil desselben, mit einer schönen Stimme begabt. Sein erstes

Debut fand 1831 in Pavia statt, und der Erfolg war ein entscheidender; er wurde sofort für das Theater Valle in Rom engagirt, wo er als Antrittspartie in der Oper »*Il Disertore svizzero*« von Lauro Rossi die glänzendste Aufnahme fand. Von Rom ging er nach Neapel und folgte bis 1836 abwechselnd dem Rufe bald der einen, bald der andern dieser beiden Städte, die ihn nie genug hören konnten. Darauf ging er nach Florenz und besuchte fast alle Städte Italiens. Aber auch in Wien, Frankfurt a. M., Paris, London, Madrid war sein Erscheinen von denselben glänzenden Erfolgen begleitet. Indessen in dieser Periode, 1846, unterbrachen Sorgen und Widerwärtigkeiten seine glänzende Laufbahn. Trotz aller grossen Einnahmen, die er gehabt, hatte er Schulden, da er auf Oekonomie und geschäftliche Ordnung zu wenig Werth legte. Diese Verhältnisse wurden so peinlich, dass sie auf seine körperliche Organisation von Einfluss wurden. Seine finanziellen Verhältnisse erlaubten ihm nun auch nicht, in dem Moment, wo er dessen bedurfte, sich zurückzuziehen. Seine Stimme verlor schnell den Reiz, der ihr eigen gewesen. R. ging darauf nach Spanien und errichtete dort 1863 in Cordova eine Gesangschule. Er veröffentlichte in Mailand bei Ricordi acht Vokalisen für Bariton oder Contraalt mit Clavierbegleitung.

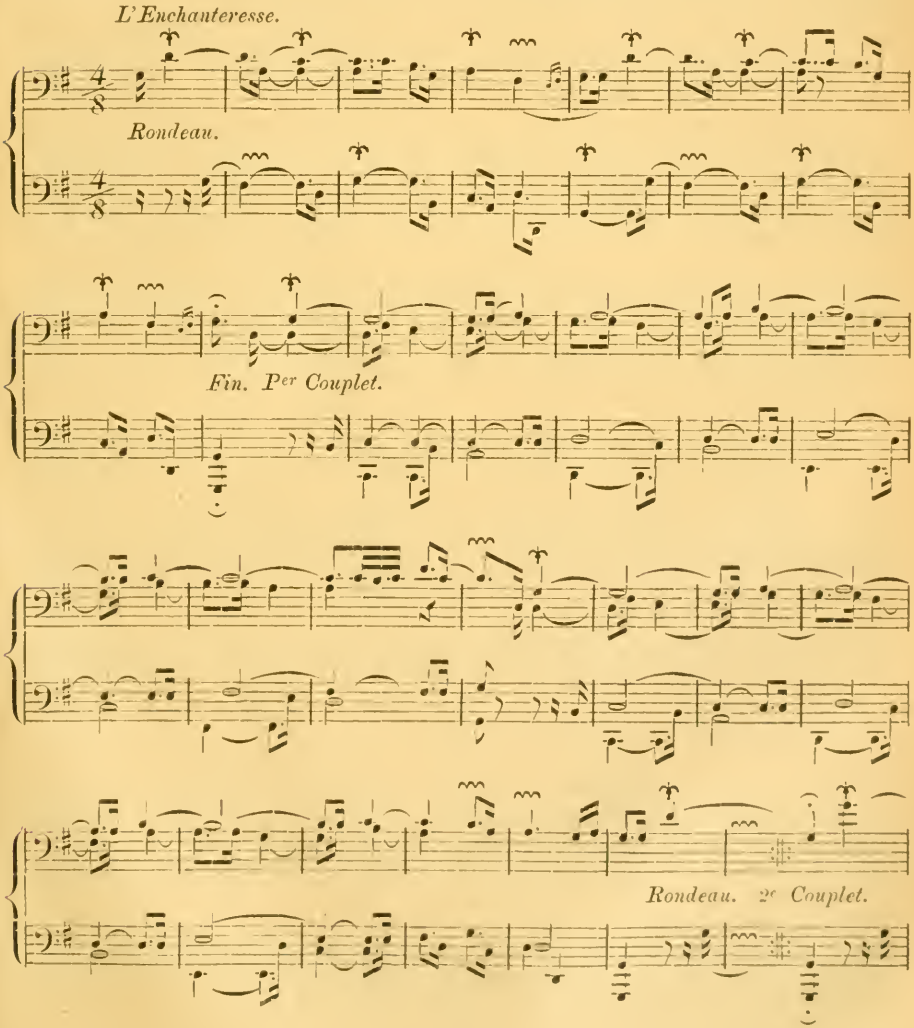
Ronconi, Sebastian, dritter Sohn des Dominico (s. oben), war im Besitze einer schönen Bassstimme und achtungswerther Sänger, jedoch durchaus nicht von der Bedeutung seines Bruders Georg. Er sang in Rom, Venedig, Florenz und Genua, auch 1847 in Berlin.

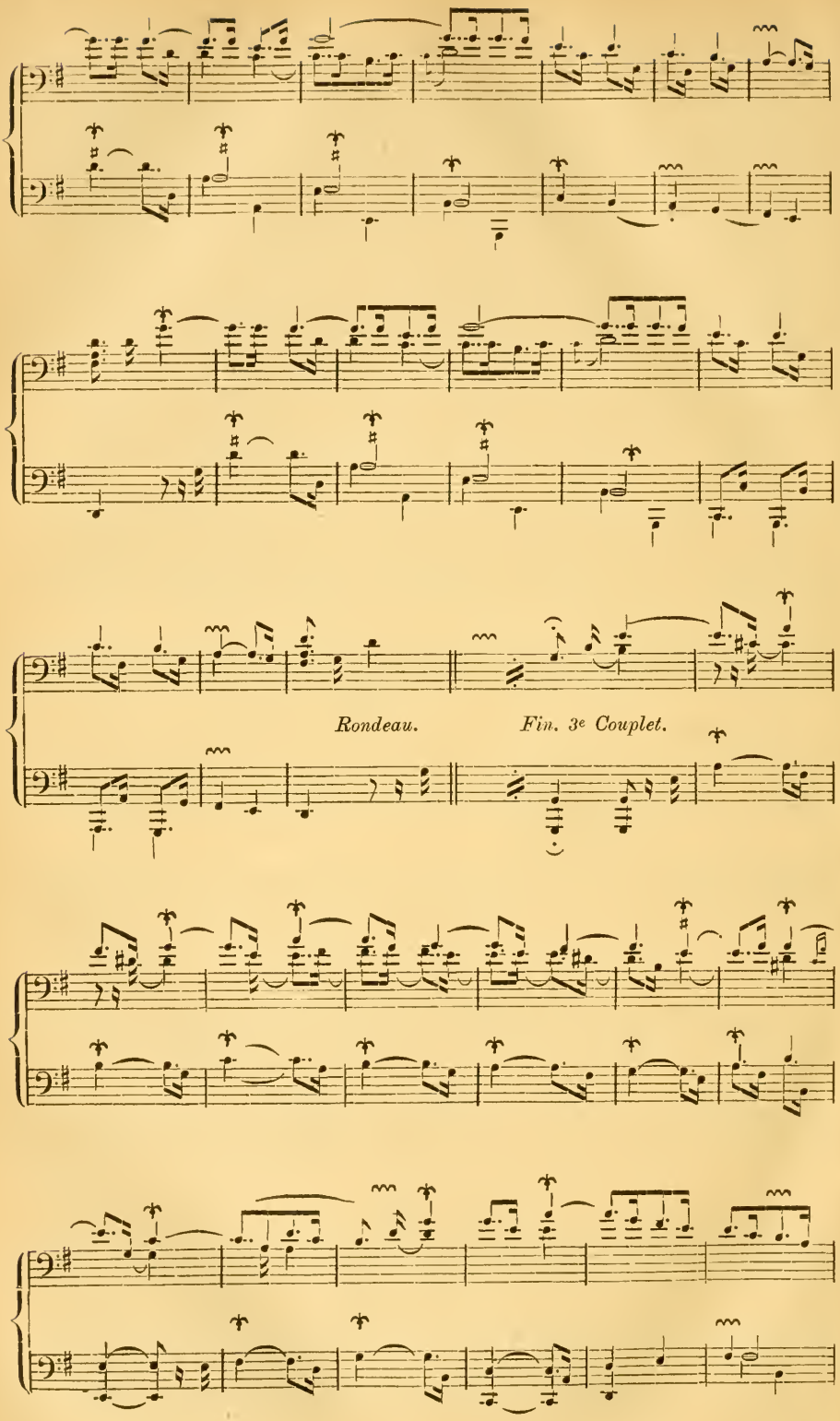
Ronde heisst ihrer Form nach die Ganze Note 𝅝.

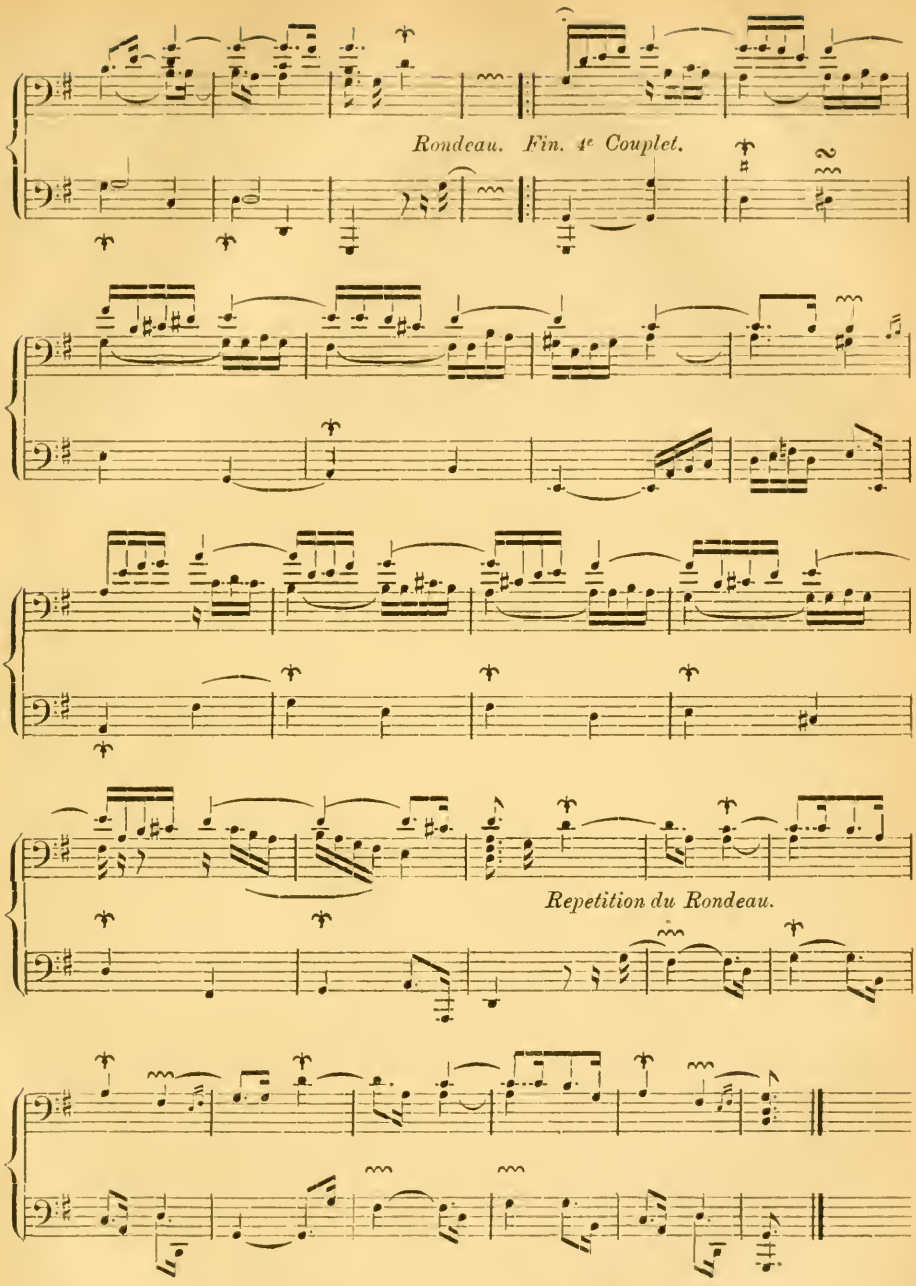
Rondeau — Ringelgedicht, ursprünglich eine französische Dichtungsart, bei welcher, wie beim Triolett, das aus 8 bis 12 jambischen oder trochäischen Versen besteht, von denen die ersten beiden, die einen geschlossenen Sinn enthalten, am Ende wiederkehren und die erste von beiden auch noch in der Mitte. Drei achtzeilige Triolette bilden das Rondel. Das Rondeau besteht in der Regel aus 12 bis 14 Versen, die in zwei, auch drei Strophen abgetheilt sind; der Anfangsvers wird dann in der Regel als achter und dreizehnter oder vierzehnter Vers wiederholt, mit veränderter Wendung in Bezug auf den Sinn. Diese Anordnung des zu wiederholenden Verses ist aber auch eine vielfach abweichende. Die *Rondeaux redoubles* haben sechs einzeilige Strophen, die in der gegebenen Weise durch den Refrain verbunden sind. Die strengste Geschlossenheit der Form wird auch noch dadurch erreicht, dass das Rondeau auch nur zwei Reime verwendet, einen männlichen und einen weiblichen. Als die Instrumentalmusik seit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts immer energischer nach selbständiger Entwickelung drängte, war sie hauptsächlich darauf beschränkt, neben der mehr künstlerischen Pflege der Tanzformen, die Vocalformen nachzuahmen und namentlich das sprachliche Versgefüge nachzubilden. Hauptsächlich an den Formen der Variation entwickelte sich zunächst der Instrumentalstil, und diese führten selbst wieder auf die Rondeauform. Die Orgel- und Clavierspieler nahmen eine Choral- oder Liedmelodie, über die sie eine Reihe von Variationen schrieben und indem sie nach jeder Variation das Thema wiederholten, hatten sie schon die Form des Rondeau gewonnen. Mit Bewusstsein wurde diese indess erst von den Begründern der ältesten französischen Clavierschule ausgebildet. In den weitesten Umrissen festgestellt erscheint sie schon in den »*Pièces de Clavessin par N. A. le Bègue, Organiste de l'Eglise St. Méderic*«, die 1677 erschienen, wie in den Clavierstücken von d'Angleberto, welche 1689 veröffentlicht wurden. Doch erst durch François Couperin (s. d.) wurde das Rondeau zur wirklichen selbständigen instrumentalen Kunstform erhoben. Sein bedeutendstes Clavierwerk: »*Pièces de Clavicin*« (in vier Büchern, Paris, 1713) enthält neben Tänzen und Variationen eine Reihe von durchaus fest gefügten und gegliederten Rondeau's. Einem liedmässigen Hauptsatz, von Couperin mit »Rondeau« bezeichnet, wird ein, oder werden mehrere »Couplet« benannte,

instrumental ausgeführte Liedsätze gegenübergestellt, so dass aber immer wieder auf den Hauptsatz dabei zurückgegangen wird. Dabei zeigt sich bei Couperin schon das Gefühl für die Nothwendigkeit eines instrumentalen Gegensatzes schaffend wirksam; seine Couplets sind in der Regel reicher harmonisch ausgestattet, als der eigentliche Rondeausatz; in der Eigenthümlichkeit, nach der er die letzte Strophe dann auch noch reicher mit Passagen ausstattet, ist die Coda gegeben. Doch war damit immer noch die Form nur in ihrer äusseren Gestalt erfasst und bestimmt. Um sie ihrer eigensten Idee nach auszuführen und zu beseelen, mussten eben die Gegensätze tiefer gefasst werden. Die Couplet's Couperin's sind kaum so viel im Charakter von dem eigentlichen Rondeau — dem Hauptsatz — geschieden, als etwa die Doubles in den betreffenden Tänzen Bach's. Der Hauptunterschied beruht eigentlich nur in der veränderten Tonart und deren abweichender Darstellung, wie in der allmälig erfolgenden Erweiterung der Couplets. Auch seine französischen Nachfolger auf diesem Gebiete, Marchand, Daquin und selbst Rameau, der geniale Regenerator der französischen Oper, vermochten die Entwickelung dieser Form nicht weiter zu führen.

Wir geben in Nachstehendem eins der reizendsten Rondeau's von Couperin.




Rondeau.
Fin. 3e Couplet.



Die Rondeaus von Rameau, die er in seinen »*Pièces de Clavecin*« veröffentlicht (1741 und 1746), sind figurenreicher und mehr claviermässig gehalten, aber sie sind weit weniger correkt in der Form. Wie die Instrumentalmusik überhaupt, so sollte auch die Form des Rondeau erst in Deutschland zu vollster Entfaltung gelangen und zugleich eine der bedeutungsreichsten Instrumentalformen werden.

Johann Sebastian Bach, der grosse Meister, welcher die vereinzelten Bestrebungen der vergangenen Jahrhunderte mit gewaltiger Hand zusammenfasste und sie auf ein gemeinsames Ziel hinrichtete, war, wie im italienischen,

so im französischen Instrumentalstil thätig, er schrieb Concerte im italienischen, Suiten und Ouverturen im französischen Stil; und mit grösserer Vorliebe noch wandte er sich dem französischen, dem Variationenstil zu, als dem italienischen, innerhalb desselben besonders Scarlatti, zum Theil auch Corelli die Wirkung durch den Contrast energischer einzuführen mit Erfolg versucht hatten. Bach hatte dies auch als charakteristisches Unterscheidungszeichen beider Stilarten aufgefasst. Allein diese Wirkung durch den Contrast lag seiner Individualität mehr fern. Seinem nach Vertiefung des einen Grundgedankens ringenden Geist entsprach die Form der Variation, aus welcher der französische Stil hauptsächlich hervortreibt, mehr als jener italienische. In diesem Sinne erfasste er aber auch die Rondeauform. Er verwendet sie neben der Allemande, Courante, Sarabande als mehr kunstvollen Satz der *Partita (II C-moll)* und der Suite (Fragment: *F-moll*, Suite für Violine und Clavier No. 1 *A-dur*, die *H-moll* Suite für Streichinstrumente) und der Sonate VI für die Violine allein, er bringt sie direkt mit der Gavotte und Sarabande in Verbindung, wie früher namentlich Rameau, und behandelt sie dem entsprechend. Nur die künstlerisch eng geschlossene Form interessirt ihn, nicht das Erforderniss der Gegensätzlichkeit von Rondeau und Couplet und so erscheinen bei ihm beide mehr im Verhältniss, wie Trio und Tanz (oder Marsch) zu einander. Diese Form des Rondeau auf den Tanz angewendet, finden wir auch noch später, wie bei Mozart, der ein *Rondeau en Polonaise* schreibt als zweiter Satz der *D-dur*-Sonate No. 9. Auch Ph. Em. Bach, der dem Rondeau bereits selbständigere Form giebt, erfasste den Gegensatz von Haupt- und Nebensatz noch nicht tief genug. Die sonst sehr bestimmt abgegrenzten Nebensätze sind noch zu nebensächlich behandelt, so dass die Wiederholung des Hauptsatzes selten mit zwingender Nothwendigkeit erfolgt, und meist Veränderungen und Versetzungen erfordert, nur um die abermalige Einführung zu rechtfertigen. Dies wiederstreitet aber der Idee des Rondeau. Der Nebensatz muss immer mit zwingender Nothwendigkeit auf den Hauptsatz zurückweisen und zurückführen. Wie die Zwischensätze bei der Fuge, muss der Nebensatz beim Rondeau auch die neue Einführung des Hauptsatzes herbeiführen. Dass dieser dabei Veränderungen erfahren darf, ja bei grösser und weiter ausgeführten Tonsätzen erfahren muss, ist selbstverständlich; allein diese müssen in der Idee begründet sein, und deshalb erfolgen, um die neue Einführung zu rechtfertigen und möglich zu machen, ohne dass Ermüdung beim Hörer eintritt. Es kann unter solchen Umständen sogar geboten werden, die Stellung des Hauptsatzes zu verändern und ihn nach einer anderen Tonart zu versetzen. In der ursprünglichen Idee ist zunächst die Rückkehr nach dem möglichst unveränderten Hauptsatz in die Haupttonart begründet. Die reichere Ausstattung mit Figuren, Passagen u. dergl. ist als eine eigentliche Veränderung in dem angegebenen Sinne nicht zu betrachten.

In Bezug auf die Ausdehnung und die Anordnung der einzelnen Theile treten die allgemeinen Gesetze der Schönheit, denen jedes Kunstwerk unterliegt, in Kraft. In der Idee des Rondeau schon ist die Dreitheiligkeit und die auf ihr beruhende weitere Gliederung des Kunstwerks nach ungeraden Zahlen: in fünf, sieben, neun Theilen u. s. w. geboten und diese entspricht zugleich einem echt künstlerischen Gesetz. Der Nebensatz wird zunächst Mittelsatz, da ihm der Hauptsatz voran geht und dann auch wieder folgt:

Hauptsatz — Nebensatz — Mittelsatz.

Einem neuen Nebensatz (oder der Wiederholung des ersten) muss selbstverständlich wieder der Hauptsatz folgen:

Hauptsatz — Nebensatz — Hauptsatz — Nebensatz — Hauptsatz,

so dass eben das Rondeau in drei, fünf und dem entsprechend in sieben Theilen u. s. w. sich darstellt. Das aber entspricht dem allgemeinen ästhetischen Gesetz, nach welchem bei der Verbindung einzelner Theile zum

grösseren Ganzen ein Mittelpunkt gewonnen wird, um den die übrigen sich gleichmässig vertheilen. Beim Liede erscheint eine solche Anordnung nicht geboten, weil es in seiner knappen Fassung noch enger gegliedert ist, und die einzelnen Theile in der innigsten Beziehung zu einander stehen. Schon bei den erweiterten Formen des Tanzes und Marsches dagegen macht sich das Gesetz der Gruppirung geltend: im sogenannten Trio gewinnen beide den Mittelsatz, zu dessen beiden Seiten sich der einzelne Tanz oder Marsch leicht gruppirt. In derselben Weise ist fernerhin die Arie (meist dreitheilig) gegliedert: dem Hauptsatz folgt als Mittelsatz der Nebensatz und diesem die entsprechend veränderte (auch wohl unveränderte) Wiederholung des Hauptsatzes, oder unter Umständen auch ein ganz neuer Hauptsatz. Zu diesem Gesetz der Symmetrie, das überhaupt in der allgemeinsten Idee des Kunstwerks geboten erscheint, tritt zugleich das der Proportion, d. h. des richtigen Grössenverhältnisses zwischen dem Mittelpunkt mit den zu beiden Seiten angefügten Theilen. Diese machen, auch wenn sie nach den Gesetzen der Symmetrie angesetzt sind, dennoch einen störenden, unkünstlerischen Eindruck, so bald sie nicht in dem richtigen Verhältniss zum Mittelpunkt stehen. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass die eintönige Gleichförmigkeit ermüdet, ebenso wie willkürliche Abweichung von diesen, mehr mathematischen Gesetzen der Schönheit verletzt. Die bildenden Künste haben in dem sogenannten goldenen Schnitt ein bestimmtes Gesetz, nach welchem das Verhältniss des kleinern zum grössern symmetrischen Theil ziemlich bestimmt geregelt erscheint. Da die Empfindung nicht so genau misst wie das Auge, und da ferner diese Messung bei dem, in Tönen dargestellten Kunstwerk schwieriger wird, indem uns die einzelnen Theile nach einander vermittelt werden und zur Vergleichung nur vom Gedächtniss festgehalten werden müssen, so erscheint eine solche Bestimmung der Proportion doppelt schwierig und doch ist sie nothwendig, wenn das betreffende Werk einen künstlerischen Eindruck machen soll. Als besonderes Moment tritt hier noch die grössere oder geringere Gewalt der Wirkung der einzelnen Themen hinzu.

Mit der Bedeutung derselben wächst auch der Umfang ihrer Verarbeitung zu einzelnen Theilen. Für den Hauptsatz wurde von vorn herein die achttaktige Periode zur Grundgestaltung, während der Nebensatz, wie früher bei der Fuge und bei der Arie mehr von der besondern Bedeutung des Hauptsatzes und der dadurch bedingten Möglichkeit einer mehrseitigen Anschauung und Einführung beeinflusst wird. Von wesentlicher Bedeutung werden endlich noch die verbindenden Zwischensätze nicht nur als harmonische Ueberleitungssätze, sondern insofern sie auch ideell den neuen Satz vorbereiten sollen, und durch sie besonders ist eine reiche Mannichfaltigkeit der symmetrischen Anordnung der einzelnen Theile möglich gemacht. Diese wird weiterhin durch den mannichfachen Wechsel der Tonarten erleichtert. Der, oder die Nebensätze werden natürlich in andern, mit der Haupttonart in näherer oder entfernterer Beziehung stehenden Tonarten eingeführt. Nächstliegend ist immer den ersten Nebensatz in der Dominanttonart einzuführen; allein die Ober- und Untermedianten stehen in nicht weniger enger Beziehung zum Hauptton und in ihren weitern Beziehungen bietet sich ein reiches Material für harmonische Ausstattung der einzelnen Theile des Rondo.

Die einfachste Construktion der Form finden wir bei Mozart in den Rondo's seiner Sonaten, wie beispielsweise in dem der Claviersonate No. 1 (das auch in der zweiten in *F-dur* verwendet wird). Der Hauptsatz ist ein achttaktiger Liedsatz, an den sich unmittelbar in der Dominanttonart der ebenfalls achttaktige Nebensatz anschliesst. Die darauf folgende Wiederholung des Hauptsatzes wird durch eine gangartige Ueberleitung von zusammen vier Takten vorbereitet. Der dann folgende zweite Nebensatz wendet sich nach der parallelen Molltonart und er erfährt eine ganz bedeutende Erweiterung gegenüber dem Hauptsatz und dem ersten Nebensatz: die ursprünglich achttaktige Periode

wird durch Anhang zu einer zwölftaktigen. Darauf erfolgt die Wiederholung des Nebensatzes in der Umkehrung: die linke Hand übernimmt die Partie, welche vorher die rechte ausführte und umgekehrt; dadurch wird dieser Satz zum Mittelsatz; und indem dann nach einer viertaktigen Ueberleitung der Hauptsatz wieder anschliesst und zur Ausprägung der Tonart und zur breitern Ausführung des Schlusses ein Coda von 13 Takten angehängt wird, ist zugleich jenes Gesetz der Symmetrie und Proportion vollständig gewahrt: Hauptsatz, erster Nebensatz und Hauptsatz bilden den ersten Theil, der zweite Nebensatz den zweiten als Mittelsatz, und Ueberleitung, Hauptsatz und Coda den dritten nach folgendem Schema:

I.				II.	III.		
Hauptsatz.	**I. Nebensatz.**	Ueberl.	**Hauptsatz.**	**II. Nebensatz.**	Ueberl.	**Hauptsatz.**	Coda.
C-dur 8 Takte.	G-dur 8 T.	4 T	C-dur 8 T.	A-moll 20 T.	4 T.	C-dur 8 T.	13 T.
28 T.				20.	25.		

In ähnlicher Weise sind die Rondeau's der übrigen Sonaten Mozart's gegliedert.

Mehr lose aneinander gereiht, nicht so verknüpft, sind meist die Rondeau's von Haydn, mit denen er seine Claviersonaten abschliesst. Aus diesem Grunde besonders wird er daher auch veranlasst, den ursprünglichen Hauptsatz immer anders dargestellt einzuführen. Der Hauptsatz des Rondeau der *D-dur*-Sonate No. 11 ist ein zweitheiliger Liedsatz; der erste Nebensatz schliesst sich, die *D-moll*-Tonart festhaltend, wiederum als zweitheiliger Liedsatz construirt, mit erweitertem zweiten Theil unmittelbar an, und ebenso unmittelbar folgt dann der Hauptsatz, aber in harmonischer Figuration umgestaltet; dann folgt der zweite Nebensatz in der Tonart der Dominant und dann wieder der Hauptsatz, aber durch melodische Figuration umgestaltet: die nochmalige Wiederholung des ersten Theils des Hauptsatzes, in wirksamer Octavverdoppelung dargestellt und mit entsprechender Umgestaltung des zweiten Theils bildet den wirksamen und befriedigenden Schluss.

Mit der Bedeutsamkeit des Hauptsatzes wächst natürlich auch die der Nebensätze, so dass auch sie eine Wiederholung wünschenswerth machen, nicht selten geradezu bedingen. Dadurch wird die Rondeauform ganz bedeutsam erweitert. Ein solches Rondeau, in welchem der Nebensatz grössere Ausdehnung gewinnt, ist das in Mozart's *D-dur*-Sonate (No. 13). Der Hauptsatz ist ein achttaktiger Liedsatz, der durch Wiederholung zu einem sechzehntaktigen wird; der erste Theil wendet sich nach der Dominant, der zweite nach der Tonika zurück; diese wird dann durch einen Anhang von zehn Takten bestimmt ausgeprägt, worauf der Halbschluss auf der Dominant erfolgt. In der Tonart der Dominant setzt nun der Nebensatz ein, der sich zunächst wieder aus dem Anfangsmotiv des Hauptsatzes entwickelt und dann immer freiere und selbständigere Gestalt annimmt. Er besteht aus mehrtaktigen Perioden, die weniger liedmässig als in brillantem Figurenwerk gehalten sind. Ein gangartiger Ueberleitungssatz von sieben Takten führt dann wieder auf den Hauptsatz, der bis auf den Anhang treu wiederholt wird. Der Anhang wendet sich vom fünften Takt an über *D-moll* nach *F-dur*, auf der Dominant dieser Tonart den ersten Theil abschliessend. In der *F-dur*-Tonart beginnt dann nicht ein neuer Nebensatz, sondern ein Zwischensatz, der thematisch aus dem Anfangsmotiv des Hauptsatzes entwickelt ist. Er wendet sich nach der Haupttonart zurück und schliesst mit dem 22. Takte wieder auf der Dominant. Jetzt erst setzt der erste Nebensatz aber auf der Tonika ein. Er wird in der Tonart derselben ziemlich treu wiederholt, selbst mit dem Ueberleitungssatz, der hier nicht überleiten, sondern vorbereiten soll; er ist auf 14 Takte erweitert. Drauf folgt der Hauptsatz, dem anstatt des Anhanges eine wirksamere Coda beigegeben ist. Die Construktion dieses Rondeaus zeigt demnach die einzelnen Theile

mehr in einander gefügt, nicht nur dadurch, dass der Nebensatz in dem einen Motiv mit dem Hauptsatz enger verbunden ist, sondern namentlich durch die Anordnung beider. Das Schema ist folgendes:

Hauptsatz. D-dur 16 T. **Anhang.** 10 T. **Nebensatz.** A-dur 31 T. Ueberl. 7 T. **Hauptsatz.** D-dur 16 T. **Anhang.** 15 T. **Zwischensatz.** 11 T. **Nebensatz.** D-dur 31 T.

Ueberl. 14 T. **Hauptsatz.** D-dur 16 T. Coda.

Hier gewinnt der Nebensatz dem Hauptsatze gegenüber grössere Bedeutung als bisher, nicht nur durch sein zweimaliges Auftreten, sondern durch die Veränderung, welche er erfährt. Indem er einmal in der Dominant, das andere Mal in der Tonika erscheint, und zum Theil wenigstens auch in der fremden Tonart des Mollgeschlechtes tritt er in veränderte Bezüge zum Hauptsatz und erhöht natürlich dessen Bedeutung, der dadurch namentlich zum Hauptsatze wird, dass er immer möglichst unverändert wiederkehrt. Wirksamer wird dann diese Construktion, wenn noch ein zweiter Nebensatz dem Hauptsatz gegenüber tritt, wie in dem Schlusssatz von Beethoven's *A-dur*-Sonate (op. 2, II.), und diese Form ist am häufigsten angewandt worden namentlich als Schlusssatz für die Sonate und für die verwandten Formen, so dass sie zum sogenannten Finale in Sinfonie, Trio, Quartett u. s. w. erweitert werden konnte. In dem Hauptsatze und den beiden Nebensätzen sind die Mittel geboten, einen bedeutsamen Stimmungsgehalt allseitig und vollständig erschöpfend darzulegen und in diesem Sinne wurde diese Form von Beethoven namentlich zum Gefäss erhoben für einzelne seiner wunderbarsten und gewaltigsten Offenbarungen. In dem Hauptsatz wird die, das Ganze beherrschende Stimmung ausgeprägt; die Nebensätze führen diese dann specieller beleuchtet weiter, breiten sie nach gewissen Seiten weiter aus und um diesen immer die nöthige Beziehung zu geben, wird die Wiederkehr des Hauptsatzes zur Nothwendigkeit. Die Zahl der Nebensätze ist natürlich nicht beschränkt, sondern richtet sich nach der Bedeutung des Hauptsatzes. Nach allgemein künstlerischen Gesichtspunkten dürften zwei Nebensätze am meisten empfehlenswerth erscheinen. Der zweite bildet den Mittelsatz und wird höchstens nur in der Coda theilweis wiederholt, während der erste Nebensatz der zweiten Wiederholung des Hauptsatzes folgt. Bildet der Mittelsatz nicht auch den Höhepunkt der innern Entwickelung, dann ist es entsprechender, auch in die Coda den ersten Nebensatz aufzunehmen.

Die Modulationsordnung folgt dabei den Gesetzen, die beim Liede wirksam sind. Bei der Bildung der Form kommen immer nur diejenigen Tonarten in Betracht, welche im Verhältniss der Dominantwirkung zu einander stehen, bei der individuellen Ausgestaltung erst die andern. Im Allgemeinen hält demnach der Hauptsatz die Tonart der Tonika fest; der erste Nebensatz die Dominant in Dur, die Medianten in Moll; für den zweiten Nebensatz die verwandte Molltonart oder die gleichnamige, wenn der Hauptsatz und demgemäss das ganze Rondeau in einer Durtonart steht, oder die Tonart der Medianten, wenn die Haupttonart dem Mollgeschlecht angehört. Die Wiederholung des ersten Nebensatzes erfolgt in Dur: in der Haupttonart; in Moll: in der gleichnamigen Durtonart. Die normale Construktion für das Rondeau ist demnach folgende:

in *C-dur*

I.			II.	III.		
Hauptsatz. C-dur.	**Nebensatz I.** G-dur.	**Hauptsatz.** C-dur.	**Nebensatz II.** C-moll F-moll As-dur.	**Hauptsatz.** C-dur.	**Nebensatz I.** C-dur.	**Coda.** C-dur.

in *C-moll*

I.			II.		III.		
Hauptsatz.	Nebensatz I.	Hauptsatz.	Nebensatz II.	Hauptsatz.	Nebensatz I.	Coda.
C-moll.	Es-dur (As-dur).	C-moll.	As-dur (Es-dur).	C-moll.	C-dur.	C-moll (C-dur).

Es ist nicht der Ort, nachzuweisen, wie dieser harmonische Apparat ebenso tausendfach individuell zu gestalten und auszustatten ist, wie der gleich beschränkte des Liedes und der andern Formen; hier ist nur die normale Construktion zu erläutern und zu begründen. Die speciellen Fälle müssen bei Beethoven und aus neuerer Zeit bei Schubert nachgesehen werden.

In der Regel wird diese Form zum bewegten und mächtig wirkenden Schlusssatz bei den zusammengesetzten Instrumentalformen verwandt; wie er dann zum Finale erweitert wird, kommt erst bei Betrachtung der Sinfonie zur Erledigung. Hier gelangt er nicht selten auch beim *Adagio*, dem langsamen Satz in Anwendung, ebenso wie im Trio und Quartett und selbst in der Sonate. So ist das *Adagio* der *C-moll*-Sonate von Beethoven (op. 10) schon zum Rondeau erweitert, ebenso das *Adagio* der *G-dur*-Sonate (op. 31) desselben Meisters; vor allem ist auch das *Adagio* der neunten Sinfonie zu nennen und die meistens langsamen Sätze der Streichquartette des unvergleichlichen Meisters. Je nach der Bedeutung der Nebensätze nimmt er hier meist mehr oder weniger durchgreifende Veränderungen mit dem Hauptsatze vor, doch nur so weit, dass dabei der Kerngehalt unangetastet bleibt. Zum grössten Theil sind diese Veränderungen wohl auch durch die andern Darstellungsmittel bedingt. Die Wiederholung eines Satzes im Orchester oder einem kleinen Instrumentenverein erfordert in der Regel auch eine andere Instrumentation und durch diese sind dann auch Veränderungen des Satzes an sich meist nicht zu umgehen. Doch müssen diese fest begründet sein, weil es in der ursprünglichen Idee des Rondeau liegt, dass der Hauptsatz möglichst unverändert wiederkehrt.

Im vorigen Jahrhundert war das Rondeau auch eine beliebte Gesangsform geworden und die italienischen Operncomponisten gaben den grossen und weit ausgeführten Arien gern die Rondeauform, und Mozart selbst ist dieser Praxis in einzelnen Fällen gefolgt; auch Weber schreibt in seinem »Oberon« die Arie des Huon: »Ich juble in Glück und Hoffnung neu« als Rondeau. Für die Sänger der italienischen Oper gab diese Form die erwünschte Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit ebenso wie ihre eigene Erfindungsgabe zu zeigen. Sie sangen nur die erste Einführung des eigentlichen Rondeau in einfachster Weise, schmückten es dagegen bei jeder Wiederholung mit neuem und immer reicher werdendem Figurenwerk aus. Dass man auch eine zweite Art der Arie, aus einem langsamen und einem anschliessenden raschen Satze bestehend, Rondeau nannte, ist nach dem angeführten nicht recht zu rechtfertigen. Sarti soll der erste gewesen sein, der diese Art von Rondeau mit zwei Bewegungen in seiner Arie: »*Un amantes ventura*« einführte. Auch Mozart's Arie: »Ueber alles theuer bleibst du mir« (»Don Juan«) ist ein Rondeau dieser Art. Die erwähnte Arie Weber's dagegen entspricht der ältern Form.

So wenig sich hier specielle Regeln feststellen lassen, so ist doch anzunehmen, dass in der Oper selten Situationen herbeigeführt werden, welche eine solche Vertiefung der Stimmung in Rondeauform zulassen. Im Allgemeinen fordert die dramatische Entwickelung einen raschern Gang der äussern Darstellung, so dass schon die Arie an sich leicht geeignet ist, Aufenthalt herbeizuführen, um so mehr die erweiterte Form des Rondeau. Diese dürfte höchstens nur noch bei den grössern Ensembles, namentlich bei den Finales am Aktschluss zur Anwendung gelangen, wo sie allerdings von gewaltiger Wirkung und künstlerisch hochbedeutsam werden kann.

Rondellus, wahrscheinlich eine Art weltlicher Gesänge, gleichbedeutend mit Rondeau, von denen schon Franco von Cöln als einer besondern Art

von Gesängen (er schreibt: *Rodellis*) spricht. Diese Annahme wird bestätigt durch ein *Rondellus* von Adam de la Hale, das Kiesewetter in »Schicksale des weltlichen Gesanges« (Beilage 12) mittheilt.

Rondino, ein kleines Rondeau, klein seinem Umfange, wie seinem Gedankeninhalt nach.

Rondo, s. v. a. Rondeau.

Rondoletto, wie Rondino ein kleines Rondo.

Rong, Wilhelm Ferdinand, Kammermusikus der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen, nach dessen Tode er sich als Musiklehrer in Berlin niederliess. Er ertheilte Unterricht im Gesange, im Pianofortespiel, Violine und Guitarre, auch hielt er Vorlesungen über Theorie der Musik. R. ist der Erfinder eines Instruments, einer Art Lyra, welches er »*Appolina pour les Dames*« nannte. Ledebur (»Berliner Tonkünstlerlexikon«, S. 479) giebt an, dass R. nach eigener Angabe 1800 ein 80jähriger Greis gewesen sei, um so mehr musste zu verwundern sein, dass er 1815 nach der Schlacht von Belle-Alliance noch in Compositionen seine Gefühle aussprechen konnte. Er soll sogar 1821 noch gelebt haben. Componirt hat er: »Alma und Selmar«, Duodrama in einem Akt (Potsdam, 1793). »8 Lieder für Gesang mit Pianoforte, zum Besten eines armen Greises herausgegeben« (Berlin, auf Subscription, in Commission bei Maass, 1800). »Ode auf den Tod Jesu, für den Gesang durchaus in Musik gesetzt mit Clavier, Flöte oder Violine« (ebendaselbst, 1803). »Taschenbuch voll Scherz und Laune als Weihnachtsgeschenk mit Melodien« (Halberstadt, 1795). »Dank an die Göttin der Moden« (Berlin, beim Componisten, 1803). »Romanze aus den Geweihten des fruchtbaren Bundes«. »Die Laterne magica«. »Hymnus zum Empfang vaterländischer Helden, von Mössory« (Berlin, Unger, 1808). »Der Gang nach dem Eisenhammer von Schiller mit Pianoforte« (1809). »Sie ist nicht mehr«, auf den Tod der Königin Luise (Berlin, bei Nauk, 1810). »Lied beim Ausmarsch der freiwilligen Jäger aus Gustrow für Guitarre mit Pianoforte« (Berlin, Grubenschutz, 1813). »Tyrannen-Monument von Buri, bei der Nachricht der siegreichen Schlacht von Belle-Alliance 1815«. »Heil uns zertrümmert« (ohne Angabe des Verlegers, 1816). Schriften: »Elementarlehre am Clavier« (Berlin, 1786). Zweite Auflage 1793 unter dem Titel: »Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier im *C*-, *G*- und *F*-Schlüssel, in Fragen und Antworten, Anmerkungen und Beispielen«. »XLVIII Tabellen, aus einer Tonart in jede andere auszuweichen; ausgesetzt und ohne Signaturen in 552 Beispielen als Tonarten-Lexikon für die Dilettanten der Composition und freien Phantasie sowohl nach der Tonfolge, als auch leicht zum Ueberschen systematisch geordnet« (1800 auf Pränumeration angekündigt). »Theoretisch-praktisches Handbuch der Tonartenkenntniss« (Berlin, Lange, 1805). »Ein musikalisches Spiel, sich vermittelst selbigem die Eintheilung der Noten und die Tonarten einzuprägen; nebst einer Tafel mit beweglichen Noten und Musikzeichen und zwei musikalischen Kartenspielen, nebst dazu gehöriger Beschreibung und Anweisung« (Berlin, Lange, 1800). Ein anderes musikalisches Gesellschaftsspiel, um die Anfangsgründe der Musik, insbesondere des Clavierspiels, den Kindern beizubringen, ward von ihm »Der Musik-Direktor« genannt.

Rontani, Rafaelle, florentiner Musiker, welcher Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts lebte. Eine seiner Arbeiten ist erhalten worden; sie führt den Titel: »*Le varie musiche di Raffaelle Rontani, a una, due e tre voci per cantare nel clavi-cembalo, o chitarone, libro primo novamente posto in luce, dedicate a l'illustriss. et eccellentiss.*« Signor D. Antonio Medici; (Firenze, Marescotti, 1614, klein Fol.).

Ronzi, Antonio, Tenorsänger und Componist, Sohn eines italienischen Balletmeisters, sang in Livorno, Triest und Rom 1835, in Neapel 1837, Barcelona 1838 und in Paris im J. 1841 mit Beifall. Bei Riccorda in Mailand erschienen von ihm: Neun Melodien für verschiedene Stimmen mit Pianoforte-

begleitung unter dem Titel »*Eco della veneta Laguna*«. Er starb in Florenz 1873 als Gesanglehrer.

Ronzi, Joséphine Mll., Schwester des Vorigen, berühmte Sängerin Italiens. Sie war in Mailand geboren und heiratete später den Buffosänger Debegnis. Ihr Ruf begann nach ihrer Rückkehr aus England 1830. Sie stand in Neapel und Rom mehrere Jahre bei dem Publikum in hoher Gunst, sang auch zeitweise in Mailand, Venedig, Vicenza und Brescia.

Ronzi, Louis, der jüngste der Geschwister, war Pianist und Componist. Zu Mailand wurde 1838 eine Farce, betitelt: »*I Rossiniani a Parigi*« und 1844 zu Venedig »*Louisa Strozzi*« von ihm aufgeführt. In einem Concert, welches Stanislaus Ronzi (s. unten) im Theater Valle in Rom gab, führten Beide eine Sinfonie concertante seiner Composition aus. Bei Riccordi in Mailand erschienen: 1) »Bouquet für Piano und Violon über Motive aus der Oper I Puritani«, op. 1. 2) »*Duo concertant, idem*«, op. 2.

Ronzi, Stanislaus, der älteste Bruder der drei vorhergenannten Geschwister, Violinist, ging 1822 mit seiner Schwester Joséphine nach Paris und lebte später in Rom, wo er mit Erfolg Concerte gab und am Theater Valle als Soloviolinist engagirt wurde.

Roquefort-Flamericourt, Jean Baptiste-Bonaventure, Sohn eines Grundbesitzers in St. Domingo, wurde in Mons in Belgien am 15. Octbr. 1777 geboren. Er studirte in Lyon und begab sich 1792 nach Paris. Nicht eigentlich Musiker, hat er sich doch vielfach literarisch dieser Kunst gewidmet. Nachdem er bis 1796 seinen Militärpflichten genügt, nahm er Gesang- und Clavierunterricht; er veröffentlichte verschiedene kleinere Compositionen, beschäftigte sich jedoch später mehr mit dem Studium der musikalischen Literaturgeschichte. 1804 begann er in Gemeinschaft mit Fétis ein musikalisches Journal herauszugeben, das aber nur kurze Zeit lang erschien. Er wandte sich nunmehr dem Studium der Literatur der altfranzösischen Sprache *(langue romane)* zu und unternahm die Herausgabe des »*Glossaire de la langue romane*« (Paris, 1808 und 1820, drei Bände, in 8°). In diesem Buche hat er viele musikalische Ausdrücke der altfranzösischen Sprache erklärt. Eine andere Arbeit, welche er veröffentlichte: »*De l'état de la poésie française dans les XII et XIII siècles*« (Paris, Fournier, 1814, ein Band, 8°), erhielt bei der zweiten Auflage 1821 einen Anhang: »*Dissertation sur la chanson chez tous les peuples*« (Paris, Audin). R. behandelt in diesem Buche mit einiger Ausführlichkeit die Musik und die Instrumente des Mittelalters, auch sind zahlreiche Texte zeitgenössischer Schriftsteller darin aufgenommen. Nebenbei redigirte er länger als 15 Jahre die musikalischen Artikel des »*Moniteur universelle*«; auch für die »*Biographie universelle*« de Michaud lieferte er Artikel. Alle diese Arbeiten verschafften ihm aber nur eine zweifelhafte Existenz, so dass er die letzten Jahre seines Lebens in einem, dem Elend verwandten Zustande verlebte. Seine schöne Sammlung von seltenen Manuscripten und Ausgaben war längst wieder verstreut. Er starb 1833.

Rorberus, Georg, deutscher Musiker, lebte gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Man kennt unter seinem Namen: »*Distichа moralia, item Benedictiones et gratiorum actiones, aliaeque sacrae cantilenae 4 vocum fugis continuatae*« (Nürnberg, 1599, in 4°).

Rore, Cyprian de, eigentlich van Rore, berühmter Meister der Tonkunst des 16. Jahrhunderts, ist zu Mecheln in den Niederlanden 1516 geboren. Nachrichten über die erste Jugend und musikalische Ausbildung des Meisters fehlen; man weiss nur, dass er früh nach Italien und zwar nach Venedig kam, Sänger bei der Kapelle zu Sanct Marcus war und gleichzeitig bei dem Kapellmeister dieser Kirche, seinem Landsmann Adrien Willaert, Musik studirte. Seine unten angeführte Grabschrift belehrt uns weiter, dass er eine Zeit lang im Dienste des Herzogs von Ferrara Hercules II. stand. Nach dem Tode desselben (3. Octbr. 1559) kehrte R. nach Venedig zurück und versah hier,

während Willaert bei zunehmendem Alter der Unterstützung im Amte bedürftig war, die Stelle eines zweiten Kapellmeisters, bis er am 18. Octbr. 1563 dem berühmten Lehrer in seinem Amte als erster Kapellmeister an St. Marcus folgte. Nur ungefähr 18 Monate blieb er in dieser Stellung, dann verliess er sie, um Kapellmeister des Herzogs von Parma und Piacenza Octave Farnèse zu werden. Doch auch die Annehmlichkeiten dieser Stellung waren ihm nicht vergönnt, lange zu geniessen, denn er starb schon 1565, 49 Jahr alt. Auch dies sagt uns seine Grabschrift, die in der Kathedrale zu Parma noch erhalten ist. Die Inschrift lautet:

Cypriano Roro Flandro
Artis musicae
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vestutate obrui
Nec oblivione deleri proterit.
Hercules Ferrariens. Ducis II
Deinde Venetorum
Postremo
Octavii Farnesii Parmae et Piacentiae
Ducis II Chori praefecto
Ludovicus frater, Fil et haeredes
Moestissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV aetatis XLIX.

Die Zeitgenossen des Cyprian de Rore, darunter Zarlino, P. Ponzio und Vincent Galilei, sind für ihn voll des Lobes und mit vollem Recht. Wie gross sein Ruf gewesen sein muss, beweist die eine Thatsache, dass Herzog Albert V. von Baiern, an dessen Hofe sich unser Meister längere Zeit aufhielt, eine, noch heute auf der königlichen Bibliothek zu München befindliche Abschrift seiner Motetten hatte anfertigen lassen, obgleich diese meistens im Druck vorlagen. Dies werthvolle Manuscript besteht aus zwei Bänden in Fol. und enthält vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten nebst einer Ode des Horaz »*Donec gratus eram tibi, etc.*«, ist auf Velinpapier ausgeführt und mit dem Bilde des berühmten Meisters, gemalt von Johann Mielich, geschmückt. Es war dies eine ganz besondere Gunstbezeigung, die ausser ihm nur noch Orlandus Lassus in München erfuhr. Von seinen zahlreichen Werken sind die meisten weltlichen Charakters. Ausser dem schon erwähnten Bande, prächtig auf Pergament geschrieben und mit Miniaturen verziert, besitzt die königl. Bibliothek in München drei Messen und einen Band fünf- und sechsstimmige Motetten handschriftlich, und von fünf Sammlungen religiöser Gesänge enthalten die ersten vier je acht seiner Compositionen und die fünfte ist ihm ganz gewidmet. Dagegen befinden sich dort 20 Sammlungen Madrigale und Lieder, die hauptsächlich von ihm gesetzt sind. Er wurde namentlich dadurch von Bedeutung für die allgemeine Kunstentwickelung, dass er auf der, von seinem Meister eingeschlagenen Bahn, den Wortaccent mehr zu berücksichtigen, vorwärts drang und zwar nicht nur durch eine energische Deklamation, sondern hauptsächlich dadurch, dass er diese durch melodisch und harmonisch bedeutsame Schritte mit Hülfe der Chromatik unterstützte. Aeussere Anregung hierzu gaben schon Willaert und Zarlino durch die Untersuchungen und Experimente, welche sie mit dem Halbton anstellten (s. d.). Dass Cyprian de Rore einer der ersten war, der die gewonnenen Resultate in die Praxis einführte, ist durch Winterfeld (Joh. Gabrieli, p. 116 ff.) schlagend nachgewiesen. Burney war noch in Zweifel, ob Cyprian de Rore oder Orlandus Lassus der Ruhm dieser Einführung gebührt, und allerdings hat Orlandus Lassus (1555) zu Antwerpen bei Tylmann Susato eine Sammlung von sechs Motetten »nach der neuen Art einiger welschen Meister gesetzt« herausgegeben, die chromatisch in dem angegebenen Sinne sind. Am Schluss ist ihnen ein vierstimmiger chromatischer Gesang von Cyprian de Rore beigefügt, und weil nun bereits früher zu Venedig ein Werk chromatischer Madrigale von Cyprian de Rore

herausgekommen ist, so liegt der Schluss nahe, dass er es war, der diese neue Weise einführte und dass Orlandus Lassus jenen Gesang von Cyprian de Rore beifügte, um anzuzeigen, dass er nach dem Muster desselben arbeitete. Besonders zu erwähnen ist noch, dass eine von seinen Madrigalen-Sammlungen auch in Partitur erschien, eine grosse Seltenheit im 16. Jahrhundert. Sie führt den Titel: »*TUTTI I MADRIGALI, DI CIPRIANO DI RORE A QUATTRO VOCI. SPARTITI ET ACCOMMODATI PER sonar d'ogni sorte d'Istromento perfetto, et per Qualunque studioso di Contrapunti. Novamente posti alle stampe. In Venetia Apresso di Angelo Gardano* 1577«.

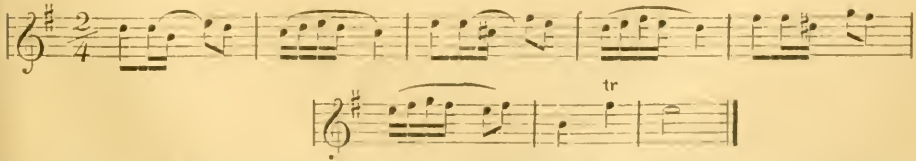
Die von dem Meister heutigen Tages bekannten Werke sind die folgenden: 1) »*Il primo libro de madrigali a quattro voci*« (Venedig, Gardane, 1542, in 4°). Die zweite Ausgabe dieser Sammlung hat den Titel: »*Di Cipriano di Rore il primo libro de madrigali a quattro voci; di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta di quattro altri madrigali del medesimo autore novellamente messi in luce a* 4 *voci*« (in Venetia per Plinio Pietra-Santa, 1557, in 4° obl.). Das 21. und 22. Madrigal ist über französische Worte gesetzt. Eine dritte Ausgabe des 1. Buches erschien zu Ferrara bei Bulghat, 1550, in 4°. Eine vierte bei Antonio Gardane, Venedig, 1552. Eine fünfte und sechste bei Aug. Gardane, Venedig, 1575 und 1582, in 4°. 2) »*Il secondo libro de madrigali a quattro e cinque voci*« (in Venetia, appresso Gardane 1543, in 4° obl.). 3) »*Madrigali a cinque voci*« (Venetia, 1544, in 4°). Die zweite Ausgabe betitelt: »*Di Cipriano di Rore il terzo libro de madrigali dovesi contengono le Vergini* (Gesänge des Petrarka) *et altri madrigali, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati con l'aggiunta d'alcuni altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce*« (in Venetia per Plinio Pietra Santa, 1557, in 4° obl.). Andere Ausgabe 1562, 1565, 1582 id. 4° obl. 1560 erschien bei Ant. Gardane in Venedig eine Ausgabe von drei Büchern vierstimmiger Madrigale von Cypr. de Rore. 4) »*Motetti a quattro, cinque, sei et otto voci*« (Venedig, Gardane, 1544). Es existiren Exemplare dieses ersten Buches, welches aber nur die fünfstimmigen Motetten enthält, mit dem folgenden Titel versehen: »*Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus Motectorum nunc primum maxime diligentia in unum exeuntium liber primus quinque vocum*« (Venetiis, app. Ant. Gardanum, 1544, in 4°). 5) »*Il secondo libro de motetti a quattro e cinque voci*« (Venetia, 1547, in 4°). 6) »*Il terzo libro di Motetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et da altri excellentissimi musici, novamente ristampato, con una buona giunta de Motetti novi*« (in Venetia, app. di Ant. Gardano, 1569, in 4° obl.). Es sind in diesem Buche sechs Motetten von Cyprian de Rore enthalten, die übrigen sind von Perizone, Clement non papa, Josquin Baston, H. Senfel, Francesco Viola, Jacquet, Jos. Zarlino, Nasco, Crequillon, Claudin (de Sermisy), Adrien Willaert. 7) »*Fantasie e ricercari a* 3 *voci, accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da Mess. Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo*« (Venetia, 1549, in 4°). 8) »*Madrigali Cromatici, à* 5 *voci libri* 1, 2, 3, 4, 5« (in Venetia, app. Ant. Gardane, 1560—1568, in 4° obl.; zweite Aufl. dieser fünf Bücher 1576). 9) »*Cipriani de Rore et aliorum authorum Motetta quatuor vocibus decanenda; cum tribus lectionibus per mortuis Josepho Zarlino authore*« (Venetiis apud Hieronymum Scottum, 1563, in 4° obl.). 10) »*Madrigali della fama a* 4 *voci*« (Venetia, app. Gardane [ohne Datum], in 4° obl.). 11) »*Il primo libro delle fiamme vaghi e dilettevoli a* 4 *et* 5 *voci di Cipriano de Rore*« (Venetia, app. Girolamo Scotto, 1569, in 4°). 12) »*Madrigali a* 5 *voci libro quarto*« (Venetia, app. Ant. Gardane, 1568, in 4° obl.). 13) »*Il quinto libro de Madrigali a* 5 *voci*« (ibid. 1568, in 4° obl.). Zweite Ausgabe app. li Figliuoli di Anton Gardane, Venetia, 1571, in 4°; eine des vierten Buches app. Angelo Gardano, 1580, in 4°). 14) »*Passio D. N. S. Christri, in qua solus Johannes canens introducitur cum quatuor vocibus. Auctore Cipriano Rore*«

(Parisiis, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard, 1557, in Folio). 15) »*Passio D. N. J. Christi in qua introduuntur Jesus et Judaei canentes, cum duabus et sex vocibus Auctore Cipriano Rore*« (ibid. 1557, in Folio). 16) »*Liber missarum* 4, 5 *et* 6 *vocum*« (Venetia, 1566). 17) »*Cantiones sacrae seu motettae quinque vocum*« (Lovanii, P. Phalesii, 1573, in 4° obl.). 17) »*Salmi di vespere con Magnificat a quattro voci*« (Venetia, 1593). — Die vierstimmigen Madrigale von Ciprian de Rore sind vereint herausgegeben in jener oben erwähnten Sammlung: »*Tutti i madrigali di Cipriano di Rori*«, von der die königliche Bibliothek in Berlin ein schönes Exemplar besitzt. Siebzehn Motetten, ein Madrigal und ein achtstimmiger Dialog, in der Sammlung von Eler in Partitur, befinden sich im Manuscript auf der Bibliothek des Conservatoriums zu Paris. Ein vierstimmiges Madrigal »*Ancor che col partire*«, ist in der »Allgemeinen Musikgeschichte« von Hawkins, Thl. II, S. 486—490 in Partitur abgedruckt. Fragment einer der Motetten des Cyprian de Rore für vier Bassstimmen, auf die chromatische Tonleiter gesetzt (»*General history of music*« von Burney, Thl. III, S. 319—320). Eine Anzahl Musikstücke von Rore befinden sich auch neben denen anderer Meister in den beiden Sammlungen »*Spoglia amorosa. Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici*« (Venetia, 1585, in 4°) und »*Liber musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones quas vulgo motetta appellant*« (Mailand, 1580, Ant. Barré) und Madrigale und Motetten in den Sammlungen anderer Autoren vielfach zerstreut, als: Tylman Susato (Antwerpen) und Pierre Phalèse.

Rosa, Christian. Unter diesem Namen ist eine Lobrede auf die Vocalmusik veröffentlicht, betitelt: »*Oratio de musicae artis (non omnigenae sed vocalis) laudibus et usu praecipuo*« (Neo-Ruppini. dicta Francoforti, 1656, in 4°).

Rosa, Salvator, Maler, Musiker und Dichter, geboren am 20. Juni 1615 zu Aranella, einem hübschen Dorfe bei Neapel. Nach einem bewegten Leben starb er 1673 in Rom, wohin er sich begeben hatte, nachdem er von Neapel nach der Revolution flüchten musste. Als Maler ist er anderswo gewürdigt. Unter die Musiker rangirt er durch seine Madrigale und Cantaten, von denen Burney eine vollständige Sammlung im Manuscript besass. Dr. Crotch veröffentlichte eine der Cantaten in seinen »*Specimens*«, Sammelwerk von Musikstücken verschiedenen Genres. Verwunderlich ist sein Werk »*Satire*«. und zwar wegen der drei ersten Satiren, welche der Musik, Poesie und Malerei gelten; der drei Künste, durch welche er sich einen Namen zu machen wusste und die er mit ziemlicher Bitterkeit behandelt. In der ersten derselben giesst er seine Galle über Musik und Musiker aus. Diese Satire ist es auch, welche Matthesen die Veranlassung zu seiner Schrift: »*Mithridate*« wurde. Die erste Ausgabe erschien zu Amsterdam ohne Datum und Angabe des Verlegers. Der Titel lautet: »*Satire di Salvatore Rosa dédicate a Settano*« (Amsterdam, presso Sevo prothomastix in 12°, 153 Seiten). Eine gute Ausgabe erschien in Florenz 1770, veranstaltet von Abbé Santini.

Rosalie, Schusterfleck, Spottname für eine melodische oder harmonische Phrase, wenn sie nach einander nur um eine oder mehrere Stufen versetzt, ein oder mehrmals wiederholt wird. Nach Schubart (Vermischte Schriften, Zürich, 1812, I. pag. 210; »Allgemeine Musik-Zeitung«, 1814, S. 836) stammt dieser Name von dem alten italienischen Volksliede: »*Rosalia cara mia*« her, dessen Melodie hier folgt:



die allerdings nur aus der dreimaligen Wiederholung der zweitaktigen Tonphrase besteht, eine Construktion, die wir bei vielen alten Volksliedern finden. Der

Artikel: Progression zeigt schon, dass die symmetrische Gliederung des Kunstwerks derartige Wiederholungen erfordert, und auch in der Idee desselben begründet sein können. Er weist ferner nach, wie sie dann auch dem Verlangen nach neuem Gehalt entsprechend gestaltet werden müssen. Der Artikel Sequenzen bringt noch Näheres hierüber.

Rosario, Antonio **do,** ein portugiesischer Hieronimit und Kirchencomponist, geboren zu Lissabon am 20. Juni 1682, trat zu Belem in den Orden und widmete sich dann ausschliesslich dem Studium der Musik, bildete sich auch zu einem vorzüglichen Contrapunktisten. Von seinen Werken, die aber nicht zum Druck gelangten, seien die hauptsächlichsten genannt: »*VIII Magnificat sobre o Canto-Chaõ dos octo tons*« (Acht Magnificate in den acht Kirchentonarten). »*Lamentaçoens, et Motetes da Quaresma e Semana Santa, à* 8, 6, *e* 4 *Vozes*« (Lamentationen und Motetten der Fastenzeit und der heiligen Woche). »*Responsorios das Matinas du Conceiçao da Senhora*« (Responsorien, der Empfängniss der Jungfrau Maria, vierstimmig). »*Responsorios das Matinas de S. Jeronymo à* 8« (Responsorien des heiligen Hyronimus). »*Villancicos* 8 *et* 4 *V.*« »*Areza nova de S. Jozé posta em Canto Chaõ*« (Gebet d. h. Joseph) in der Kirchentonart.

Rose, Johann Heinrich Victor, Organist an der Hauptkirche zu Quedlinburg, auch daselbst am 7. Decbr. 1743 geboren, erhielt den ersten Unterricht vom Vater, der Stadtmusikus war. 1765 erwarb er die Protektion der Prinzessin Amalie von Preussen, Aebtissin von Quedlinburg, die ihn mit nach Berlin führte und einige Jahre von Mara und Graul Unterricht auf dem Violoncell ertheilen liess. Er trat zuerst in die Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg und erhielt durch seine hohe Gönnerin 1772 eine Anstellung als Organist in Quedlinburg. Dort starb er am 9. Mai 1820. Er gab heraus drei Sonaten für Violoncell, op. 1 (Amsterdam, Berlin, Hummel, 1792). Grundmelodien zu den im neuen Quedlinburger Gesangbuche befindlichen Liedern (1791).

Rose, John, ein englischer Tonkünstler, erfand zu London im J. 1561 nach Hawkins (Vol. III, p. 345) die Pandore, ein mit zwölf Saiten bezogenes Instrument, von welchem Hawkins auch die Abbildung bringt. Dieses Instrument ist in der Form der deutschen Zither ähnlich; die Stimmung soll der Laute sehr nahe gekommen sein. An einer anderen Stelle schreibt Hawkins den betreffenden Namen Ross.

Rosengrave, Thomas, Rosingrave, Sohn eines Vicars der Kirche St. Patrik zu Dublin, in welcher Stadt er gegen das Ende des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Nachdem ihn sein Vater bis zu einer gewissen Stufe in der Musik gebildet hatte, erhielt er von der Kirche St. Patrik ein Stipendium, vermöge dessen er nach Rom reisen konnte. Nachdem er fleissig dort den Contrapunkt nach der italienischen Schule studirt hatte, kehrte er gegen 1720 nach England zurück und wurde am Haymarkettheater angestellt. Hier bewirkte er die Aufführung der Oper seines Freundes Scarlatti »*Narcisso*«, der er einige Stücke einschaltete. 1725 erhielt R. in einem Concurse, bei welchem Händel und Geminiani Richter waren, die Organistenstelle am St. Georg zu Hannover-Square. Seine Vorliebe für Palestrina bekundete er dadurch, dass er die Wände seiner Wohnräume mit dessen Werken austapezierte, um sein Lieblingsvorbild immer vor Augen zu haben. Man hat ausser den der Scarlatti'schen Oper hinzugefügten Nummern von R. »Clavierstücke«, welche sich in der Ausgabe seiner Werke befinden. Diese enthalten ferner Sprüche, Präludien und Fugen, zwölf Sonaten mit *Bass continuo* u. a. Eine Sammlung vortrefflicher Stücke, im reinsten Orgelstil geschrieben, ist: »*Voluntarys and Fugues made on purpose for the organ or harpsichord*« (London, J. Walsch).

Rosellen, Henri, Saloncomponist und Lehrer des Pianofortespiels zu Paris, ist der Sohn eines Pianofortefabrikanten daselbst und am 13. Octbr. 1811 geboren. 1823 trat er als Schüler ins Pariser Conservatorium, dort erhielt er

von Goblin Gesang und von Pradher, später von Zimmermann Pianounterricht. Composition studirte er bei Dourlen, bei Fétis, und als der letztere als Direktor des Conservatoriums nach Brüssel ging, bei Halévy. Ausserhalb des Conservatoriums nahm er Clavierunterricht bei Henri Herz. 1835 beschloss er seine Studien und wurde bald einer der gesuchtesten Clavierlehrer in Paris. Seine Compositionen, die in Rondo's, Fantasien, Variationen, Opernthema's bestehen, sind ohne tieferen Gehalt, erfreuten sich aber einer ungemein grossen Verbreitung, auch in Deutschland, so dass die Verleger von Paris ihn »ihre Vorsehung« nannten. Die Zahl seiner Compositionen ist sehr beträchtlich, es befinden sich auch einige für Streichinstrumente darunter.

Roselli, Hironimo, geboren zu Pérouse um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war Mönch zu Montcassin, nachher Abt in Sicilien. Zarlino führt von ihm ein Buch an: »*Trattato della musica spherica*«. (Sopplim. lib. 4, cap. 12, p. 158.) Es ist aber nur im Manuscript vorhanden.

Rosenbach, Johann Conrad, Organist und Componist, geboren am 1. August 1573 zu Seebergen im Schwarzburg-Rudolstädtischen. Sein Vater, der dort Prediger war und die musikalischen Anlagen des Knaben bemerkte, schickte ihn im 11. Jahre nach Erfurt zu Pachelbel, dem er nach fünf Jahren auch nach Stuttgart folgte, um noch zwei Jahre länger die Unterweisung des Meisters zu geniessen. Dann kam er nach Gotha, wo er sich zwei Jahre lang aufhielt, in der dortigen Kapelle mitwirkte, auch den Hoforganisten Witt öfter in seiner Funktion vertrat. 1693 ging er, nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg, nach Itzehoe in Holstein als Organist. Nach 20jähriger Verwaltung dieses Amtes vertauschte er es mit einem eben solchen in Glückstadt, wo er auch die Funktionen des Schlossorganisten mit übernahm. Von seinen Compositionen ist kaum etwas bekannt, doch hat er viel Gelegenheitscompositionen, Orgel und Claviersachen geschrieben. Mattheson in seiner Ehrenpforte rühmt insbesondere zwei Bücher variirter Choräle für die Orgel, die seinem Meister Pachelbel Ehre machen. R. unterrichtete einen blinden Knaben »Neth« acht Jahre lang auf dem Clavier und der Orgel, und brachte ihn so weit, dass er bei seinem Abgange seinen Platz als Organist einnehmen konnte.

Rosenhain, Eduard, der Bruder des Jacob R., wurde am 18. Novbr. 1818 in Mannheim geboren und starb am 6. Septbr. 1861 zu Frankfurt a. M. Ein Schüler des Schnyder von Wartensee, war er selbst zu einem vorzüglichen Pianisten und Musiker herangebildet. Er lebte in Frankfurt als geschätzter Lehrer des Clavierspiels und der Composition und bildete eine Anzahl vorzüglicher Musiker. Auch auf das Musikleben der Stadt wirkte er fördernd ein. Obwohl sein eigentliches Instrument das Piano war, so trat er in einem Concerte, welches sein Bruder veranstaltete, als Geiger auf und spielte in demselben ein Violinconcert von Rode. Von seinen Compositionen seien angeführt: »Sonate für Clavier«, op. 12. »Serenade für Clavier und Violoncell«, op. 20. »*Caprice pour piano seul*«, op. 17. »*Elegie*«, op. 18. »*Rondeau*«, op. 13. »*La Coquette*«, op. 16. »*Nocturnes*«, op. 6 und 9, u. a.

Rosenhain, Jacob, Clavierspieler und Componist, ist am 2. Decbr. 1813 zu Mannheim geboren, wo sein Vater ein grosses Bankgeschäft betrieb. Nachdem derselbe, in Folge der politischen Ereignisse, einen grossen Theil seines Vermögens verloren hatte, zog er sich vom Geschäftsleben zurück und widmete sich ganz der Erziehung seiner Kinder. In dem ältesten seiner Söhne, dem obengenannten, entdeckte er bei Zeiten eine ungewöhnliche Beanlagung zur Musik; er liess ihn schon vom sechsten Jahre an unterrichten — während zweier Jahre von dem später in Hamburg lebenden Jacob Schmitt — und schon im Alter von zehn Jahren hatte R. genügende Fortschritte gemacht, um sich öffentlich mit Erfolg hören zu lassen. Sein erstes Erscheinen machte solches Aufsehen, dass die Grossherzogin Stephanie von Baden ihn zu hören verlangte und dazu ein eigenes Concert veranstalten liess; auch die Aufmerksamkeit des Fürsten von Fürstenberg wusste der jugendliche Virtuose zu

erregen, so dass dieser, nachdem er ihn in einem eigenen Concert in Carlsruhe gehört, seinen Eltern den Vorschlag machte, ihn in seiner Residenz Donaueschingen aufzunehmen und für seine weitere Ausbildung zu sorgen. Bei dem musikalisch in hohem Grade anregenden Leben des Städtchens, der beständigen Theilnahme des Fürsten und dem Unterricht seines Kapellmeisters Kalliwoda konnte Rosenhain's Talent nach zwei Jahren bis zu einem Grade reifen, dass er seine Wirksamkeit auf einen grösseren als den vaterstädtischen Kreis auszubreiten sich berufen fühlte: er ging nach Frankfurt a. M., gab dort ein Concert und nahm in Folge der glänzenden, ihm vom dortigen Publikum bereiteten Aufnahme seinen Wohnsitz in dieser Stadt.

Rosenhain's bedeutende Erfindungsgabe und die Leichtigkeit, mit welcher er seine musikalischen Gedanken zum Ausdruck zu bringen wusste, hatte ihn bis dahin die Nothwendigkeit ernster Compositionsstudien übersehen lassen; in Frankfurt fand er in dem berühmten Contrapunktiker Schnyder von Wartensee den geeigneten Mann, diese Lücke in seiner musikalischen Erziehung auszufüllen, und unter seiner Leitung machte er jetzt einen vollständigen Cursus in der Tonsetzkunst durch, in Folge dessen er sich befähigt glaubte, dem seit frühester Jugend empfundenen Drang zur dramatischen Composition nachzugeben. Sein erster Versuch auf diesem Gebiete gelang vollständig: die einaktige Oper »Der Besuch im Irrenhause«, Text nach Scribe von Rhode, gefiel bei ihrer ersten Aufführung in Frankfurt (29. December 1834) so sehr, dass sie zahlreiche Wiederholungen erlebte, später auch in Weimar unter Hummel's Leitung zur Aufführung gelangte. Durch diesen Erfolg ermuthigt, unternahm er die Composition einer dreiaktigen Oper »Liswenna«, deren Aufführung jedoch durch die Ungunst der Verhältnisse, hauptsächlich durch die Auflösung des Frankfurter Opernpersonals, auf dessen Mitwirkung die Musik berechnet war, hintertrieben wurde. Inzwischen hatte sich Rosenhain's Ruf als Clavierspieler immer weiter verbreitet; in einem 1830 von Paganini veranstalteten Concert in Baden-Baden vermochte er neben seinem berühmten Partner den Beifall des Publikums zu erringen und eine eben so günstige Aufnahme fand er in einem Concert der philharmonischen Gesellschaft zu London, wohin er sich 1837 begeben hatte, in der Absicht, sich dort zu fixiren. Eine Reise nach Paris, welche er im Herbst desselben Jahres unternahm, veranlasste ihn, seinen Plan zu ändern und in der französischen Hauptstadt dauernden Wohnsitz zu nehmen. Mit diesem Jahre beginnt Rosenhain's eigentliche Wirksamkeit als Componist, die sich auch jetzt vorwiegend auf das Theater richtete; um aber die Schwierigkeiten dieser Laufbahn besser zu überwinden, machte er sich zunächst als Claviercomponist und Virtuos durch häufiges öffentliches Auftreten dem Pariser Publikum bekannt. Bei dem Ernst seines Strebens und der Gediegenheit seines Geschmackes wurde er einer von denjenigen, welche zuerst der in den dreissiger Jahren herrschenden Virtuosenmusik den Krieg erklärten und die Neigung der Musikfreunde für edlere Kunstgattungen weckten. Dies bewirkte er theils durch Kammermusik-Concerte, bei welchen er die bedeutendsten Geiger, wie Alard, Ernst, Maurin zu Partnern hatte, theils durch seine bald freien, bald an gegebene Themata gebundenen Improvisationen, eine Fähigkeit, die ihm schon von früher Jugend eigen gewesen war. Auch gründete er einen Cursus gemeinschaftlich mit J. B. Cramer für solche Clavierschüler, denen es um eine gründliche technische Ausbildung zu thun war.

Erst nach jahrelangem Harren sollte sich Rosenhain's Wunsch erfüllen, als dramatischer Componist vor das Pariser Publikum zu treten; der Direktor der grossen Oper liess einige Stücke aus der Oper »Liswenna« probiren, und das Urtheil der versammelten Richter Cherubini, Halévy, Auber, Caraffa und Berton fiel so günstig aus, dass man dem Componisten ein Libretto anvertraute. Wiederum musste er vier Jahre warten, bis diese Oper »*Le démon de la nuit*« endlich am 17. März 1851 in Scene gehen konnte, der glänzende Erfolg dieses Werkes aber vermochte ihn für die ausgestandenen Mühen zu ent-

schädigen; zwar mussten die Vorstellungen in Paris durch den Urlaub Roger's, der die Hauptrolle hatte, früher, als erwünscht, abgebrochen werden, doch wurde sie später in andern Städten Frankreichs, in Brüssel und in Frankfurt a. M. mit gleichem Beifall gegeben. Dass Rosenhain's Laufbahn als Componist für die Grosse Oper in Paris mit diesem Werke seinen Abschluss gefunden hat, erklärt sich durch das zurückhaltende Naturell des Künstlers, welches ihn unfähig machte, jene Kämpfe mit materiellen Schwierigkeiten, Rivalitäten, Eigenliebe der Darsteller u. s. w. zu bestehen, welche den schaffenden Musiker durch sein Leben verfolgen, und selbst nachdem er sich eine geachtete Stellung errungen, eher zunehmen als sich vermindern. R. musste bald einsehen, dass es auch jetzt erneuerter und erhöhter Anstrengungen bedurfte, um die Concurrenz der, in der Weltstadt wetteifernden Kräfte zu besiegen, und durch diese Erfahrung entmuthigt, entsagte er der Bühnenwirksamkeit, um sich nur vorwiegend der Kammermusik zu widmen, mit welchem Erfolge, dies beweist der Verlagscatalog der Pariser Firma Brandus & Dufour, welcher 76 grösstentheils der Kammermusik angehörige Werke Rosenhain's aufführt. Als besonders werthvoll aus dieser Anzahl sind zu bezeichnen — ausser den drei erwähnten Opern und einer vierten »*Volage et jaloux*«, einaktige Operette, für Baden geschrieben und dort aufgeführt im August 1863 — die folgenden: 1) »Erstes Trio für Clavier, Violine und Violoncell, *E-moll*«, op. 2, Ferdinand Ries gewidmet. 2) »Zweites Trio, *D-moll*«, op. 32, Habeneck gewidmet (auch bei Schott in Mainz erschienen). 3) »Drittes Trio, *F-moll*«, op. 50. 4) »Zweite Cello-Sonate, *C-moll*, op. 53 (beide auch bei Schott). 5) »Zweites Streichquartett, *C-dur*«, op. 57, Vieuxtemps gewidmet. 6) »Drittes Streichquartett, *D-moll*«, op. 65, Jean Becker gewidmet. 7) »Clavierconcert mit Orchester«, op. 73 (auch bei Linnemann in Leipzig). 8) »Viertes Trio, *E-moll*«, op. 80. Orchestermusik: 9) »Erste Symphonie, *G-moll*«, op. 42, zum ersten Male aufgeführt im Gewandhausconcert zu Leipzig unter Mendelssohn's Leitung. 10) »Zweite Symphonie, *F-moll*«, op. 43, zum ersten Male aufgeführt im Conservatoire-Concert zu Brüssel unter Fétis' Leitung. 11) »Dritte Symphonie „Im Frühling", *F-moll*«, op. 61, zum ersten Male aufgeführt in den Pariser Volksconcerten unter Pasdeloup's Leitung. Für Clavier allein: 12) »Zwölf charakteristische Etüden«, op. 17, Cherubini gewidmet, an den Conservatorien von Paris und Brüssel eingeführt (auch bei Hofmeister in Leipzig). 13) »*Poëme*«, op. 24 (Schott, Mainz). 14) »*Rêveries*«, op. 26, zwei Hefte. 15) »*Mélodies caractéristiques*« (zweite Sammlung), op. 31 (Schott). 16) »Desgl. sechste Sammlung«, op. 68 (Kistner, Leipzig). 17) »*Second Caprice*«, op. 69 (Gotthard, Wien). 18) »*Mélodies charactéristiques*«, siebente Sammlung, op. 82 (Leukart, Leipzig). Vocalmusik: 19) »*Adieu à la mer*« von Lamartine, Concertscene mit Orchester oder Clavier, op. 44. 20) »Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme (sechstes Heft), op. 54. 21) »Biblische Cantate für Solo, Chor und Orchester« (oder Orgel), op. 63. 22) »Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme«, neuntes Heft, op. 71, zehntes Heft, op. 75, elftes Heft, op. 76, zwölftes Heft, op. 86 (sämmtlich auch bei Kistner in Leipzig erschienen).

Wie in Frankreich, so wusste sich R. auch in seinem Vaterlande die Achtung der hervorragendsten Kunstgrössen zu erwerben. Verkehrte er dort im freundschaftlichsten collegialischen Verhältniss mit Cherubini, später auch mit Rossini, so wurden ihm hier u. a. von Mendelssohn bei Gelegenheit der Aufführung seiner ersten Symphonie unzweideutige Beweise zu theil von dessen warmer Anerkennung seines künstlerischen Strebens. Schon früher war er wiederholt vom Weimarischen Hofe zu Concerten eingeladen; ein ihm dort gemachtes Anerbieten, die durch Hummel's Tod frei gewordene Capellmeisterstelle zu übernehmen, lehnte er seinem Pariser Wirkungskreis zu liebe ab. Robert Schumann sprach sich in der von ihm gegründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« wiederholt lobend über Rosenhain's Compositionen aus. Die folgenden Sätze aus einer Kritik des Trio's op. 2 mögen hier Platz

finden, da sie das Talent unseres Künstlers treffend kennzeichnen: »Nehme man die Tonart *E-moll*, den verschränkten Dreivierteltakt, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende verstehende Freunde und giesse über das Bild etwas Morgenroth und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Componisten den Mendelssohn'schen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschooss errungen, beizählen und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unsern Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Giebt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiss einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach Aussen zu bringen wüsste: »in sich aufgenommen«, aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen grosseigenthümlichen Stil, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und soll anerkannt werden.«

Schon seit länger als einem Jahrzehnt hat sich R. von dem Kunsttreiben der grossen Welt zurückgezogen und lebt privatisirend in Baden-Baden; doch auch in diesem beschränkten Kreise wirkt er künstlerisch befruchtend, theils rüstig weiter schaffend, theils durch seine, mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit den jüngeren Künstlern ertheilten Rathschläge. Auch als Schriftsteller ist er neuerdings aufgetreten mit einem beachtenswerthen Aufsatz »Zur Hebung der deutschen Nationalopera«, erschienen in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« vom 27. August 1871.

Rosenkranz, Ernst Adolf, der jüngere Bruder des weiter unten genannten Friedrich Wilhelm Rosenkranz, hatte unter demselben seine Lehrjahre durchlaufen und lebte später in Hamburg als Geschäftsführer der Heinrich Schröder'schen Pianofortefabrik. Nach dem Tode seines Bruders übernahm er 1851 die Dresdener Fabrik, welche unter seiner trefflichen Leitung immer mehr emporblühte. Am 12. Jan. 1855 ging aus derselben das 5000ste, am 12. Novbr. 1860 das 6000ste Instrument hervor. Nach langer schwerer Krankheit starb R. am 17. März 1873, worauf die Hinterlassenen das Geschäft verkauften. Es wird unter der alten Firma Ernst Rosenkranz von C. A. Hippe und L. E. Cyriacus fortgeführt. Im Mai 1877 ward in der Fabrik das 8000ste Instrument fertig gestellt.

Rosenkranz, Ernst Philipp, geboren am 10. Juli 1773 in Zerbst, wurde frühzeitig Instrumentenmacher und Schüler, später Gehilfe des Pianoforte- und Clavierbauers Heinrich Ludolf Mack in Dresden. Durch Fleiss und Strebsamkeit brachte er es dahin, dass er sich selbst 1797 in der sächsischen Hauptstadt als Pianofortefabrikant etabliren konnte. Das klein begonnene Geschäft wuchs schnell empor und besass beim Tode des Gründers am 23. Jan. 1828 einen schon weit verbreiteten Ruf.

Rosenkranz, Friedrich Wilhelm, der älteste Sohn des Vorigen, geboren am 7. Decbr. 1806 in Dresden, war in der tüchtigen Schule des Vaters gebildet worden und hatte weitere Fachstudien in Wien bei Streicher und kurze Zeit auch in München gemacht. Beim Tode des Vaters übernahm er das Geschäft und wusste dasselbe zu immer höherer Blüthe zu bringen. Er starb am 20. März 1851.

Rosenmüller, Johann, in Chursachsen geboren im Anfange des 17. Jahrhunderts. Er hatte sich eine akademische Bildung erworben und war als Collaborator an der Thomasschule in Leipzig am 1647 angestellt. 1648 war er zum Musikdirektor und Vorsteher eines eigenen Chores neben Tobias Michael in Leipzig ernannt. Hier liess er sich aber schwerer sittlicher Vergehungen gegen seine Schüler zu Schulden kommen, so dass er 1655 in Haft genommen wurde, aus der er aber entfloh und nach Hamburg entwich. Von hier aus reichte er beim Kurfürsten Johann Georg ein schriftliches Bittgesuch um Be-

gnadigung ein, doch wurde es abgeschlagen. Er wandte sich hierauf nach Italien und lebte meist in Venedig, mit den dortigen Meistern, wie Rovetta, Legrenzi u. a. verkehrend. Endlich wurde er vom Herzog von Braunschweig als Kapellmeister nach Wolfenbüttel berufen, wo er auch im J. 1686 starb. Ob obige Anklage auf Verleumdung beruhte, oder ob er wirklich schuldig war, ist nicht aufgeklärt, so viel steht aber fest, dass er sich in Wolfenbüttel der allgemeinsten Hochachtung erfreut hat. Sein Verdienst auf musikalischem Gebiete beruht vorzüglich in Erfindung von Choral-Melodien, von denen sich viele lange erhalten haben und den damit verbundenen mehrstimmigen Tonsätzen. Hierüber giebt v. Winterfeld's »evangel. Kirchengesang«, Thl. II, p. 212 u. f. erschöpfende Nachricht. Sein bedeutendstes Werk sind die »Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift . . . mit 3, 4 bis 7 Stimmen sammt ihrem *Basso continuo* . . . gesetzt« (Leipzig, 1648, in Fol.), 20 Gesänge. Exemplar auf der Landesbibliothek in Kassel und Marienbibliothek in Elbing. Winterfeld theilt daraus zwei Sätze in Partitur mit. Ausserdem hat er noch Sonaten à 2, 3, 4 e 5 stromenti (Norimberga, 1682), »Studenten-Musik von drey vnd fünff Instrumenten« (Leipzig, 1654) und »*XII Sonate da Camera a cinque stromenti*« in Venetia 1667 und Venetia 1671 drucken lassen.

Rosenthal, Gottfried Erich, gelehrter Schriftsteller, Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Erfurt und herzogl. Bergcommissar zu Gotha, war vormals Bäckermeister zu Nordhausen, wo er am 13. Febr. 1745 geboren wurde. Von seinen zahlreichen Schriften ist hier anzuführen: »Literatur der Technologie«, d. i. Verzeichniss der Bücher und Schriften, welche von den Künsten, Manufacturen etc. handeln. Nach alphabetischer Ordnung (Berlin, 1795, gr. 4°). Enthält auch Schriften über viele musikalische Gegenstände.

Roseti oder **Rosetti,** Stephan, Componist zu Nizza in Sardinien, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister in Novare. Seine noch bekannten Compositionen sind diese 1) »*Madrigali a quattro voci, insieme alquanti madrigali ariosi et con alcuni versi di Virgilio, novamente composti, Libro primo*« (in Venetia, appresso d'Antonio Gardane, 1560, in 4° obl.). 2) »*Madrigali a sei voci con due dialoghi a otto*« (ibid. 1566, in 4° obl.). Zum zweiten Mal gedruckt 1573 durch Theodor Gerlach. 3) »*Madrigali a tre voci*« (Venetia, app. Claudio di Correggio, 1567, in 4°. 4) »*Novae quaedam sacrae cantiones quae vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum ita compositae, ut ad omnis generis instrumenta attemperari possunt*« (Norimbergae in officina Theodoric Gerlazeni, 1573, in 4° obl.).

Rosetti, Franz Anton, Componist, stammt aus Böhmen, wo er 1750 zu Leitmeritz geboren wurde. Nach Dlabacz (»Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen«, t. 11, p. 587) war er daselbst auch unter dem Namen Roesler bekannt. Er war für den geistlichen Stand bestimmt und kam mit sieben Jahren in das Seminar zu Prag; im 19. Jahre erhielt er die Tonsur als Weltgeistlicher. Da dies aber gegen seine Neigung nur auf Drängen seiner Anverwandten geschehen war, suchte er später Dispensation von Rom nach und widmete sich ganz der Musik. Seine Hauptbeschäftigung war die Composition, doch gehörte er eine Zeit lang erst der fürstl. Wallerstein'schen Kapelle, dann der Schweriner Oper als Kapellmeister an. 1789 trat er unter sehr günstigen Bedingungen in diese neue Stellung; er erhielt 1100 Rthlr., Haus und Garten, Fourage für zwei Pferde. Als der Kurfürst von Trier ihn aufforderte, einige Sinfonien für ihn zu schreiben, führte er diesen Auftrag zur allgemeinen Zufriedenheit aus und erhielt vom Kurfürsten eine goldene mit Brillanten besetzte Uhr. Darauf rief ihn Friedrich Wilhelm III. 1792 nach Berlin, wo er im März desselben Jahres im Rittersaale des königl. Schlosses vor dem Hofe und der Geistlichkeit sein neues Oratorium »Jesus in Gethsemane« nebst einem Halleluja aufführte. Die Anstrengungen dieser Aufführungen aber gaben seiner schon so sehr geschwächten Gesundheit den letzten Stoss, kaum in Ludwigslust wieder angelangt, starb er am 30. Juni 1792. Seine Wittwe und Töchter

erhielten vom Herzoge eine ansehnliche Pension, die sie in ihrem Vaterlande verzehren durften. Von seinen grösseren Werken sind folgende bekannt: 1) Sechs Sinfonien für zwei Violinen, Alto, Bass, Flöte, zwei Hoboen und zwei Hörner (Paris, Sieber). 2) Drei Sinfonien, op. 5 (Wien, Artaria). 3) Zwei Sinfonien, op. 13 (Offenbach, André). 4) »*La chasse*«, Sinfonie für zwei Violinen, zwei Alto, Bass Flöte, zwei Hoboen, zwei Hörner, zwei Trompeten und Fagott (Paris, Sieber). 5) Sechs Sinfonien für grosses Orchester (für den Kurfürsten von Trier), Manuscript. 6) »*Calypso et Telemaque*«, grosse Sinfonie, ausgeführt Paris, 1791 (Manuscript) 7) »*Symphonie concertante*« für zwei Hörner (Paris, Leduc). 8) Zwei idem (Paris, Sieber). 9) Harmonie für zwei Clarinetten, zwei Hoboen, zwei Hörner, zwei Fagotte (Paris, Pleyel). 10) Sextett für Violine, Flöte, zwei Hörner, Alt und Bass (Prag, 1784). 11) Drei Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 4 (Offenbach, André). 12) Sechs idem, op. 6 (Wien, Artaria). 13) Concert für Flöte und Orchester, No. 1, 2, 3, 4 (Paris, Sieber). 14) Concert für Clarinette und Orchester, No. 1, 2, 3, 4 (ibid.). 15) Concert für Horn und Orchester, No. 1, 2, 3 (ibid.). 16) Concert für Clavier (Offenbach, André). 17) Sechs Sonaten für Clavier, Violine, Bass, op. 1 (Offenbach, André). 18) Drei idem, op. 2 (ibid.). 19) Drei Divertissements idem (Prag). 20) »Jesus in Gethsemane«, Oratorium, Manuscript. Requiem, vierstimmig mit Orchester, in Prag 1791 bei Mozart's Todtenfeier aufgeführt.

Rosidra, ein, von Paulus Jordanus II., Herzog von Bracciano (geboren 1595, gestorben 1656) zu Rom erfundenes Instrument, das nach der, in seinem Geschlechtswappen befindlichen Rose: Rosidra genannt wurde. Näheres ist nicht darüber bekannt geworden.

Rosiers, Carl, Vicekapellmeister des Kurfürsten von Cöln gegen das Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, liess von seinen Compositionen drucken: »*Pièces choisies à la manière italienne, propres a jouer sur la flûte, le violon et autres instruments*« (Amsterdam, 1691, in 4°). »*Cantiones sacrae*« (Cologne, 1698). »*Quatorze sonates pour les violons et le hautbois a 6 parties*« (Amsterdam, Roger, in 4° obl.). »4 französische Partien für drei Stimmen« (Augsburg, 1710, in Folio).

Rosingrave, s. Roseingrave.

Rosini, Hieronimus, geboren zu Perugia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war der erste Castrat Italiens, welcher bei der päpstlichen Kapelle angestellt wurde. Hier sowohl wie bei andern grösseren Kapellen Italiens waren bis dahin nur spanische Falsettisten verwendet worden. Als R. als Mitbewerber um einen vacanten Platz sich hören liess, entschied der Papst Clemens VIII., der anwesend war, sich sofort für ihn. Die eifersüchtigen spanischen Sänger verstanden jedoch es so weit zu bringen, dass R. sich entschloss, Mönch zu werden. Der Papst aber, als er dies erfuhr, entband ihn seiner Gelübde »*ad inserviendum Capellae pontificae*«. Am 22. April 1601 wurde er in die Kapelle aufgenommen, wo er lange Zeit wegen der Klarheit seiner Stimme und seiner ausgezeichneten Methode des Gesanges bewundert wurde. 1606 trat er in das Institut »Oratorio«, gegründet von Néri. Er starb am 23. Septbr. 1644. Ob er Compositionen hinterliess, ist nicht bekannt. Sein Bildniss befindet sich Seite 189 in »*Osservazioni per ben regolare il coro della capella Pontificia*« (Adami de Bolsena).

Rosini, Carlo Marie, italienischer Gelehrter, geboren zu Neapel 1748, machte seine Studien zuerst im Jesuitencollegium und vollendete sie in dem Seminar dieser Stadt, worauf er in den Orden eintrat und, kaum 20 Jahr alt, einen Lehrstuhl für lateinische und griechische Literatur einnahm. Er wurde Mitglied der archäologischen Gesellschaft zu Herculanum und mit der Erklärung und Veröffentlichung der in den Ruinen dieser Stadt gefundenen Schriften betraut. Er genoss wegen seiner Gelehrsamkeit des grössten Rufes, wurde Canoniker und später Bischof von Puzzuoli. Dieser Gelehrte verfasste eine

Schrift über den Philosophen Philodemus, welche in dem ersten Bande des folgenden Werkes abgedruckt ist: »*Herculanensium voluminum, quae supersunt*« (Neapel, 1793 bis 1820, drei Bände in Fol.).

Rosinus, Johann, Prediger zu Nürnberg, geboren zu Eisenach 1551, gestorben zu Nürnberg 1619. In seinem Buche »*Antiquitates Romanae*« (Basel, 1585, in Fol.) ist im 11. Kapitel des 5. Buches von den Flöten und deren verschiedenartiger Anwendung bei den Recitativen der Tragödie und Comödie der Römer die Rede. Das Buch erlebte, da es seiner Zeit geschätzt wurde, von 1609 bis 1701 mehrere Auflagen in Leyden, Paris, Cöln, Gent, Utrecht.

Rosner, Johann Georg Ernst, Professor an der Universität Erlangen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, verfasste ein Buch, betitelt: »*Toni Theoria*« (Erlangen, 1739, in 4°). Die Theorie von der Beziehung der Töne zu einander in dieser Arbeit ist rein mathematisch und eröffnet keine neuen Einsichten.

Rosner, Franz, ausgezeichneter Tenor, geboren zu Waitzen in Ungarn. Sein eigentlicher Name ist Rosnill, den er beim Beginn seiner Theatercarriere in Rosner umänderte. Als Knabe schon besass er eine schöne Sopranstimme, die sich in einen volltönenden Tenor umwandelte. Sein Vater gehörte dem Militärstande an und bestimmte ihn für den Handelsstand, zu welchem Zwecke er ihn in ein Kaufhaus nach Wien schickte. Hier trat er, nachdem er in der Stephanskirche die grossen Aufführungen gehört hatte, als Liebhaber in den Kirchenchor ein, wo man alsbald seine schöne Stimme bemerkte und ihm rieth, sich für das Theater auszubilden. Dies geschah denn auch; und 1820 trat er mit brillantem Erfolge zum ersten Mal am Theater Leopold in Wien auf. Weigl engagirte ihn für das Hoftheater und ertheilte ihm noch Unterricht, worauf der Sänger nacheinander in Amsterdam, Braunschweig, Brüssel, London und Kassel engagirt wurde und stets mit demselben Erfolge sang. Sein letztes Engagement fand 1833 statt und zwar als erster Tenorsänger bei der Kapelle des Königs von Würtemberg. Er starb in Stuttgart am 9. Decbr. 1841. Seine Gattin

Rosner, Lina, geb. Turbani, geboren 1800 in Amsterdam, war bedeutende Sopransängerin, in Wien, Hamburg und Cassel engagirt. Sie starb am 31. Jan. 1872.

Ross, John, Organist der Kirche Sant Paul zu Aberdeen, ist 1764 zu Newcastle geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er von Howdon, Organist von St. Nicolas zu Newcastle und Schüler Avison's. 1783 übernahm er einen Organistenposten an der Paulskirche zu Aberdeen, den er wohl 50 Jahre inne hatte. Zu Edinburg und London veröffentlichte er die folgenden Werke: Concert für Piano und Orchester, No. 1, 2, 3, 4, 5, 6. Sieben Sonaten für Clavier, davon drei über schottische Themen. Duos für Piano zu vier Händen, op. 26. Englische und schottische Melodien variirt. Sechs dreistimmige Hymnen mit Orgel. Sechs Sammlungen von Gesängen mit Begleitung des Piano. Walzer u. a.

Rosselli, Franc., s. Roussel.

Rossadern nennen die Orgelbauer die, aus Pferdefüssen herausgeschnittenen und getrockneten Flechsen, mit denen die vorderen Theile der Orgelbälge verbunden werden. Statt ihrer bedienen sich einzelne Orgelbauer auch der weniger dauerhaften Riemen aus Rossleder.

Rossi, Christoph, Sänger und Componist, geboren zu Mailand, war 1655 als Tenor in der Kapelle des Kaisers Ferdinand III. zu Wien angestellt. Er hat viele Messen, Motetten und andere Kirchencompositionen zurückgelassen, die im Cataloge von Parstorffer angeführt sind.

Rossi, Dominico, Instrumentalcomponist des 18. Jahrhunderts, lebte wahrscheinlich zu Wien, denn ausser einem Ballet und einem *Pas de deux*, welche im Manuscript vorhanden sind, sind daselbst von ihm gedruckt erschienen: 12 deutsche Tänze, aufgeführt im Wiener Redoutensaale 1797 (Wien, bei Artaria).

Rossi, Emilio, Kapellmeister an der Kirche zu Loretto um 1530, ist als

Contrapunktist bekannt. Kircher (»*Musurgia univers*«, t. 1, Fol. 489) führt einen vierstimmigen Canon von ihm an; die Partitur davon ist in Hawkin's »Musikgeschichte« (t. II, S. 365) enthalten. Eine sechsstimmige Messe befindet sich im Manuscript in der königl. Bibliothek zu München (cod. 45); sie führt den Titel: »*Ultimi miei sospiri*«.

Rossi, Abbé Francisco, Componist, Domherr an der erzbischöflichen Kirche zu Bari ums Jahr 1680, und in dieser Stadt 1645 geboren. Er schrieb vier Opern, welche alle in Venedig aufgeführt wurden; sie heissen: 1) »*Il Sejano moderno della Tracia*« (Venedig, 1686). 2) »*La Pena degli occhi*« (Venedig, 1688). 3) »*La Corilda, a l'Amor trionfante della vendetta*« (Venedig, 1688). 4) »*Mitrane*«, ernste Oper (Venedig, 1689). — J. F. Fétis liess in einem seiner historischen Concerte 1833 eine Alt-Arie aus der letztgenannten Oper singen, die von grosser Schönheit sein soll. R. hat ausser diesen Opern auch Kirchenmusik geschrieben; bekannt sind: 1) »*Salmi e messa (pro defunctis) a cinque voci, opera prima*« (Venedig, 1688, in 4°), und die Partitur seines Oratoriums »*La Caduta degli Angeli*«, welche sich bei den Mönchen des Oratorio oder Filippini zu Neapel aufbewahrt findet.

Rossi, Giovanno Battista, Musikgelehrter, Geistlicher eines Ordens in Genua, daselbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vielleicht 1550 geboren. Er lebte in dem Kloster seines Ordens und verfasste mehrere Bücher. Das eine, welches betitelt ist: »*Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparar contrapunto, con alcune cantilene a due, tre, quattro e cinque voci*« (stampa del Gardano in Venetia, appresso Bartholomeo Magni, 1618, in Fol., 115 S.), enthält im ersten Theil im 12. bis 37. Kapitel Aufklärungen über einige zweifelhafte Fälle der Notenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts. Den zweiten Theil bildet eine contrapunktische Abhandlung, dieser Theil enthält auch einige Musikstücke von J. B. Rossi. Das Dedicationskapitel dieses Werkes trägt das Datum 2. Jan. 1618. In Genua bei Giov. Guariglio erschien von demselben Verfasser schon früher ein philosophisches Werk, in welchem speculative Fragen, die Musik betreffend, abgehandelt werden.

Rossi, Giovanni Marie, Componist, welcher zu Breschia 1530 geboren ist und von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt wurde. Man kennt von ihm nur: »*Libro primo de Motetti a cinque voci dati in luce et corretti da Claudio di Correggio*« (in Venetia, 1567, 4° obl.).

Rossi, Josefo, Kapellmeister an der Kathedrale zu Terni (Kirchenstaat) im Anfange des 19. Jahrhunderts. Während des Carnevals 1807 wurde in Rom eine Oper von ihm aufgeführt: »*La Sposa in Livorno*«. Das 1809 in Terni von ihm herausgegebene Schriftchen: »*Alli intendenti di contrapunto*« veranlasste zwischen dem Autor und einem gewissen De Angelis, Tenor an der Kathedrale zu Rieti, Streitschriften. Indirekt wurde Abbé Baini aufgefordert, zwischen den Meinungen zu entscheiden und in einem Schreiben versuchte er die Meinungen zu vereinigen; hierauf veröffentlichte Rossi seine Schrift, in der er Baini schonungslos angriff. Der Abbé antwortete auch hierauf durch ein Schreiben; dieses Manuscript ist zu Rom in der Bibliothek Casanatense (Baini, 0, 11, 220) aufbewahrt. Es ist betitelt: »*Risposita di Giuseppe Baini, cappellano cantore pontificio, all' opusculo del Sig. Maestro Giuseppe Rossi, impresso in Terni il* 1809, *col titolo: „Alli intendenti del contrappunto. Opusculo dove, oltre la principal questione circa gli accordi da darsi alla scala si dilucidano alcuni punti quanto interessanti altretando oscuri della scienza Musica*"«. Rossi hatte ein harmonisches System aufgestellt, in welchem die begleitenden Accorde der aufsteigenden Tonleitern dieselben sein sollten wie bei den absteigenden (sic!).

Rossi, Lorenzo, dramatischer Componist, geboren zu Florenz 1760, machte seine ersten musikalischen Studien unter Bartholomé Felici, seinem Landsmann, auch erbat er sich die Rathschläge Paisiello's. Als dieser Italien verliess, trat er ins Conservatorium San Onofrio, wo er fünf Jahre lang stu-

dirte. Dann kehrte er nach Florenz zurück und componirte fleissig. Zuerst schrieb er hauptsächlich Kirchenmusiken, dann eine dreistimmige Cantate für den Grossherzog Leopold, betitelt: »*l'Umanità*« und später die nachgenannten Opern: 1) »*L'Ifigenia in Aulide*« (Genua). 2) »*I due Fratelli ridicoli*« (Turin). 3) »*L'Antigono*« (Alexandrien). 4) »*Il Geloso in cimento*« (Monza). 5) »*Le due Cognate in contesa*« (Venedig). 6) »*Lo Sposo burlato*« (Rom). Zu Florenz veröffentlichte R. 1784 Symphonien für zwei Violinen, Alto, Bass, Flöte, zwei Hoboen und zwei Hörner; auch sechs Rondo's für Clavier.

Rossi, Lauro, geboren zu Neapel gegen 1810, erhielt seine musikalische Ausbildung auf der königl. Musikschule daselbst zur Zeit, als Zingarelli dort Lehrer der Composition war. Er theilte das Schicksal der meisten seiner Landsleute, dass seine Opern, deren er gegen 20 schrieb, zwischen Erfolg und Nichterfolg abwechselten. Seine erste Oper »*Costanza ed Oringaldo*« wurde 1830 in Neapel aufgeführt, dieser folgten in derselben Stadt »*Scomessa e Matrimonio*« 1832 und »*La Sposa al letto*«, von denen die beiden ersten hauptsächlich wenig Erfolg hatten. Dagegen »*Il Disertore svizzero*« in demselben Jahre in Rom aufgeführt, erfreute sich einer so günstigen Aufnahme, dass sie alsbald auch in anderen Theatern Italiens gegeben wurde. Er schrieb ferner »*Le Fuecine di Bergen*« (1834) und »*Amelia*«; aber erst »*La Casa disabitata*«, zuerst in Mailand aufgeführt, errang wieder so viel Erfolg, um die Runde durch die Städte Italiens zu machen. Diese Oper wurde unter dem Titel »*I falsi Monetari*« auch in Paris gegeben. Nachdem R. noch zwei andere Opern: »*La Villana contessa*« und »*Leocadia*« vollendet hatte, begab er sich nach Mexico, wohin er als Direktor der italienischen Oper berufen war. Von 1836 bis 1839 wirkte er daselbst und ging dann in derselben Eigenschaft als Kapellmeister nach Havanna. Hier verheiratete er sich mit einer deutschen Sängerin, Frl. Obermayer, die in Mailand von Vaccaj und Lamperti ausgebildet worden war. Beide gingen darauf nach New-Orleans, um nach einem zweijährigen Aufenthalt daselbst nach Italien 1844 zurückzukehren. R. schrieb nun wieder Opern, die erste, eine komische Oper »*Il Borgomastro di Schiedam*« fand in den Städten Turin, Genua, Venedig, Neapel und andern viel Beifall, der aber den nächsten fünf oder sechs Opern wieder nicht zu Theil wurde. Zu seinen letzten Werken gehören: »*Il Domino nero*«, 1849 in Mailand und »*L'Alchimista*«, 1853 in Neapel aufgeführt. 1850 trat er als Lehrer ins Conservatorium, wurde später Direktor desselben und starb als solcher am 2. Juli 1873.

Rossi, Lemme, Professor der Philosophie und Mathematik an der Universität Pérouse, seiner Vaterstadt, in der er 1601 geboren wurde und am 2. Mai 1673 starb. Von diesem Gelehrten ist ein Buch vorhanden, welches von den Verhältnissen der musikalischen Intervalle handelt und den Titel führt: »*Sistema musico, overo musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi*« (Pérouse, 1666, in 4°). Auf Seite 95 dieses Buches erfährt man, dass R. ein Schüler Joseph Neri's gewesen ist.

Rossi, Luigi Felicio, Professor der Musik und Componist, wurde am 27. Juli 1805 zu Brandizzo bei Chivasso im Piemontesischen geboren. Schon früh zeigten sich bei ihm Lust und Begabung für die Musik, so dass er sich mit Hülfe eines Lehrbuches, welches ihm in die Hände gefallen war, selbst in der Musik einige Kenntnisse erwerben konnte; beim Flötenspiel aber, welches er auch betrieb, war er ganz auf seine Intelligenz angewiesen. Da er aber von seiner Mutter für den geistlichen Stand bestimmt war, besuchte er demgemäss die Schulen, bis er später die Zustimmung erwarb, die Theologie mit der Musik zu vertauschen und ernstliche Studien vorzunehmen. Er begab sich nun nach Neapel und hatte hier das Glück, eine Zeit lang von Raimondi (s. d.) unterrichtet zu werden, musste jedoch nach dessen Abreise von Neapel mit Zingarelli (s. d.) vorlieb nehmen. In Turin, wo er das College besucht hatte, brachte er um 1835 seine erste Oper zur Aufführung: »*Gli Avventurieri*«, die zwar in Mailand wiederholt wurde, dennoch den Componisten überzeugte,

dass das dramatische Gebiet nicht das seine sei. Er componirte von nun an nur Kirchenmusik, durch welche er sich einen achtungswerthen Ruf erwarb. Sie bestehen in Messen (*D-moll* und *F-moll*, in Turin veröffentlicht), *Requiem* für Männerstimmen mit Orchester (Mailand, Ricordi), mehreren Messen, die den Namen der Städte erhielten, für welche sie geschrieben waren, als: »*Corio*«, »*Alessandria*«, »*Crescentino*«, drei Vespern, *Te deum* (geschr. 1847), *Magnificat (E-moll)*, Messe »*a la Palestrina*«, den Psalmen »*Beati omnes*«, »*Laetatus sum*«, »*Confitebor*« und »*Laudate pueri*«, mehreren Motetten, den sieben Worten Jesu Christi am Kreuz (»*Sette parole di Giesu Christo sulla croce*«). Als musikalischer Schriftsteller hat sich R. gleichfalls verdient gemacht. Sämmtliche die Musik betreffenden Artikel in der »*Enciclopedia populare*«, von Pomba in Turin herausgegeben, und des »*Gran Dizzionario della lingua italiana*« von Tomaseo, hat R. redigirt oder verfasst. Dergleichen hat er auch sehr gute für die »*Gazzeta musicale*« (Ricordi, Mailand) geliefert. Uebersetzungen ins Italienische von ihm sind vorhanden: 1) »*Cours de contrepoint et de fugue*« von Cherubini; 2) »*Traité de composition*« von Reicha; 3) »Studien über den Contrapunkt« von Beethoven. Seine vielfachen musikalischen Kenntnisse verwerthete er als Lehrer in Turin mit dem besten Erfolge. Er starb hier am 20. Juni 1863.

Rossi, Luigi, Componist, geboren zu Neapel in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, lebte zu Rom gegen 1620, wo seine Compositionen bewundert wurden. Hauptsächlich waren es seine Cantaten, die gefielen, eine Form, die angewendet zu haben er mit zu den ersten gehört. Es befinden sich eine Anzahl dieser Compositionen im Britisch-Museum zu London (No. 1265 und 1273), ebenso in der Sammlung »Aldrich« im College zu Oxford; am letzteren Orte finden sich auch Motetten von R. In der Bibliothek Magliabecchi zu Florenz ist eine Scene aus einem Oratorium von R., betitelt: »*Giuseppe figlio di Giacobbe, opera spirituale, fatta in musica da Aloigi de Rossi, Napolitano, in Roma*«, aufbewahrt.

Rossi, Luigi, neapolitanischer Componist, welcher 1830 im jugendlichen Alter starb. Er war der Sohn eines Advokaten. Man kennt von ihm eine vierstimmige Messe mit Orchester, Vespern, dramatischen Cantaten, Arien und Sinfonien.

Rossi, Michael Angelo, ausgezeichneter Violinist, Organist und Componist, ein Schüler Frescobaldi's, war zu Rom geboren und lebte daselbst von 1620 bis gegen 1660. 1625 wurde daselbst vor einer Versammlung von Musikliebhabern eine Oper von ihm: »*Erminia sul Giordano*« aufgeführt, bei welcher Gelegenheit er selbst die Rolle des Apollo ausführte. Die Partitur dieser Oper ist in Rom 1627 gedruckt worden, und in der Vorrede zu derselben gesagt, dass die Töne, die Rossi seiner Violine entlockt habe, ganz eines Apollo, den die Riesen auf ihrem Wagen entführen, würdig sei. Es ist von diesem Künstler noch bekannt: »*Toccate e Corrente d'intavolatura d'Organo e Cimbalo*« (in Fol.) und »*In tabolatura d'organo e cembalo*« (Rom, 1657, in Fol.).

Rossi, Salomon, Componist, lebte zu Mantua gegen das Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Er war von Geburt Jude und nach der »*Bibliotheca hebraeica*« von Wolff, der ihn Rubeis nennt, war er Rabbiner. Er ist zuweilen Rossi von Mantua bezeichnet. Seine bekannten Compositionen sind die folgenden: 1) »*Il primo libro delle canzonette a tre voci*« (Venedig, 1589). 2) »*Il secondo libro, idem*« (Venedig, 1592). 3) »*Il primo libro di Madrigali a cinque voci*« (Venedig, 1596, in 4°). Eine zweite Ausgabe dieses Buches erschien in Amsterdam bei Pierre Phalèse (1598, in 4° obl.), eine dritte in Venedig bei Richard Amadino (1607). Das zweite Buch dieser fünfstimmigen Madrigale erschien ebenfalls bei Richard Amadino (1599), das dritte ebend. (1609) und das vierte ebend. (1613). 4) »*Sonate, Gagliarde, Brandi e Correnti a due viole col basso per il cembalo*« (Venedig, 1623, in 4°).

Rossi-Scotti, Giovanni Battista, Graf von, geistreicher Schriftsteller und Kunstkenner, geboren zu Pérouse gegen 1830. Er verfasste eine gute

Monographie des Componisten Francesco Morlacchi, der sein Zeitgenosse und Mitbürger war. Der Titel dieser Lebensbeschreibung, welcher auch das Bildniss Morlacchi's beigefügt ist, lautet: »*Della vita e delle opere del cavaliere Francesco Morlacchi di Perugia, primo maestro della real capella di Dresda, Direttore della opera italiana e delle musiche di Corte di S. M. il re di Sassonia. Memorie istoriche precedute dalla biografia e bibliografia musicale Perugina*« (Perugia, tipografia di Vicenzo Bartelli, 1861, gr. in 4°, 140 p.).

Rossi, Gräfin, s. Sonntag.

Rosseti, Antonius, latein.: Rossetus Veronensis, nach seiner Vaterstadt Verona, in der er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren wurde. Er unterzog sich namentlich der Pflege der, »*Frottole*« genannten weltlichen Gesänge. Im zweiten Buche der von Ottavio Petrucci zu Venedig 1507 herausgegebenen »*Frottole*« sind auch von R. mehrere enthalten.

Rossetto, Blasius, Priester und Organist zu Verona, daselbst Ende des 15. Jahrhunderts geboren, ist der Verfasser einer kleinen Arbeit über den Kirchengesang: »*Rudimenta musices, de triplici musices specie; de modo debite solvendi divinum pensum; et de auferendis nonnullis abusibus in Dei templo*« (Verona, 1529, in 4°). Auf dem letzten Blatte des Bandes steht: »*Verone per Stephanum et fratres de Nicolinis de Sabio, sumptu et requisitione D. Blasii Rosetti presbyteri, in ecclesia majori organistae; MDXXIX mense septembris*«. Der zweite Theil, betitelt: »*De Choro et organo compendium*«, behandelt die Ausführung des Gesanges und die Ordnung des Hochamts für den Chor und den Organisten.

Rossini, Gioachimo Antonio, einer der bedeutendsten italienischen Componisten, im Wendepunkte zweier Jahrhunderte stehend, arm, unbemittelten Eltern entstammend, die aber musikalisches Talent besassen, wurde zu Pesaro am 29. Febr. 1792 geboren. Von früh auf umwehte ihn eine musikalische Atmosphäre. Sein Vater, Stadttrompeter, war glühender italienischer Patriot und wurde deshalb 1798 ins Gefängniss geworfen. Da musste die Mutter, eine Bäckerstochter, die Sorge für die Existenz ihrer Familie übernehmen. Da sie eine vortreffliche Stimme und dramatisches Talent besass, ergriff sie rasch die Theaterlaufbahn und wurde als Primadonna bei der komischen Oper in Bologna angestellt. Dorthin kam auch der Vater, als er wieder frei geworden war, nach, und nachdem sich die Familie eingerichtet hatte, wurde auch an unseres jungen Gioachimo Ausbildung für Musik gedacht. Er lernte Clavier spielen, übte den Gesang und trieb auch bald Generalbass bei einem Geistlichen: Angelo Tesei. Seine bedeutende Begabung machte sich früh kund, und die Fortschritte wurden so bedeutend, dass er bald seine Lehrer überflügelt hatte und von seinem 12. bis 15. Jahre auf Selbststudium angewiesen war. Dazu kam nun die Anregung eines bunten Wanderlebens. Die Mutter war ausser Engagement gekommen und so unternahm die Familie Concertreisen nach verschiedenen Städten Italiens. Der Vater concertirte als Hornbläser und der 14jährige Gioachimo spielte die Begleitung auf dem Clavier und übte auch als Correpetitor seinen Eltern neue Musikstücke ein. In seinem 15. Jahre gelang es ihm, das Vagabundenleben mit dem regelmässigen Besuch der Musikschule zu Bologna zu vertauschen. Doch ward hier alles sehr flüchtig gelehrt und der Contrapunkt nur sehr oberflächlich geübt. Dafür studirte er desto fleissiger Vorbilder, besonders zogen ihn die beiden deutschen Meister Haydn und Mozart an. Bald drängte es ihn auch, selbst zu componiren, und sein reich fliessender musikalischer Strom machte sich schon in Cantaten, Streichquartetten, Ouverturen u. s. w. Luft. Im 18. Lebensjahre 1810 verliess er das Institut und betrat schon die Bahn, auf der ihm reiche Lorbeeren zu Theil werden sollten. Eine Oper: »*La Cambiale di Matrimonio*« hatte in Venedig guten Erfolg; ebenso eine zweite im folgenden Jahre zu Bologna. Als 20jähriger junger Mann lieferte er schon für Ferrara, Mailand, Venedig und Rom gleichzeitig acht Opern, wovon eine schon in seinem 14. Jahre componirt war.

Zu all' diesen Werken war er mehr durch die Noth gedrängt worden, da anfänglich die Honorare, die er dafür bezog, noch sehr spärlich waren und kaum seinen Lebensbedarf deckten. Er schien ganz auf dem Wege zu sein, ein blosser Vielschreiber zu werden, den die Theaterdirektoren als Nothhelfer aufsuchen, wenn sie eben nichts Besseres finden können. All' diese ersten Werke sind sehr flüchtig gearbeitet, in dem damals in Italien geläufigen Stil abgefasst und schon lange spurlos verschwunden. Da trat plötzlich in seinem 21. Jahre eine Wendung ein. Nach Venedig abermals berufen, um die Opern für die Saison zu schreiben, brach in diesen sein bedeutendes Talent hervor und machte binnen Kurzem seinen Namen zu einem in Italien bekannten, der bald auch in ganz Europa Aufsehen erregte. Mit der Oper »Tancred« gründete er eine ganz neue Weise, in der Oper zu wirken. Die eigenthümliche Art der italienischen Melodiebildung wurde auf glänzende Höhe gebracht, die älteren musikalischen Formen vertieft und erweitert und der Glanz aller Hilfsmittel der Gesangskunst wurde um die einschmeichelnd bezaubernde Melodie gewoben. »Tancred« erweckte ihm sofort begeisterte Anhänger, aber auch Gegner bei der alten Schule; und trotz des Hinreissenden des neuen Stils dauerte es doch noch etwa zehn Jahre, ehe diese Oper auch in Deutschland, England und dem übrigen Europa Anerkennung sich erworben hatte. Von da ab blieb sie bis in die 50er Jahre ein vielbewundertes Repertoirstück. Die zweite Oper: »Italienerin in Algier« war in ähnlichem Stile gehalten, anmuthig fesselnd, aber nicht so hinreissend, wie »Tancred«. Von diesem Augenblicke an war erst Rossini's einflussreiche Stellung für Italien entschieden. Besonders in Oberitalien war man für ihn hoch begeistert, freilich gelang es ihm nicht, in den nächsten Jahren auf der Höhe dieser Leistung zu bleiben.

Zwei Opern für Mailand und eine andere für Venedig standen an Wirksamkeit weit hinter jenen ersteren und schienen ebenfalls mehr aus äusseren Gründen, als vom Talente gefordert entstanden zu sein. Noch immer kämpfte R. mit finanziellen Verlegenheiten. Erst das Jahr 1815 brachte für ihn eine Verbesserung seiner Lage durch das kontraktliche Verhältniss beim Impresario Barbaja in Neapel. Dieser höchst gewandte Theaterdirektor verstand das Talent des grossen Meisters richtig zu verwenden, wusste ihn auf geeignete Texte zu führen, passende Gesangskräfte herbeizuschaffen, die seinen Werken die künstlerische Darstellung gaben und wusste so für R., freilich noch mehr für sich selbst, Geld aus dem Talent desselben herauszuschlagen. Dabei hegte und pflegte er sein musikalisches Lieblingskind in jeder Weise, vor allem mit vortrefflicher Küche und Keller, wobei der, bis dahin an Schmalkost gewöhnte Musiker bereits sich zu dem Feinschmecker ausbildete, als der er in den späteren Jahren erscheint. Aber auch sein Talent wusste Barbaja zu spornen; wohl schuf er zu dieser Zeit noch Manches, was bedeutungslos blieb, aber auch die entscheidenden Werke der ersten Epoche und diejenigen, die zur zweiten überleiteten, wurden unter Rossini's Einfluss entworfen und ausgeführt. »Elisabeth« (1816) führte ihn zuerst dazu, einen grösseren Rahmen umspannen und richtig Licht und Schatten vertheilen zu können. Bald folgte die noch jetzt bewunderte und oft gegebene Oper »Der Barbier von Sevilla«, nächst Mozart's »Figaro« eine der besten komischen Opern, die wohl je die Bretter überschritten haben. Man erzählt sich, dass R. erst damals kurz vorher den »Figaro« habe aufführen gehört und die Begeisterung für denselben habe ihn veranlasst, an die Ausarbeitung dieses Stoffes zu gehen, der ja auch dem Lustspiele des Beaumarchais entlehnt war. Man könnte aus »Figaro« zwölf Opern machen, meinte er. Aber auch ihm ging es, wie früher Mozart. Der erste Eindruck dieser Oper in der Aufführung blieb ungünstig, nur ein Achtungserfolg. Bei der Wiederholung fürchtete man schon das Auspfeifen und R. ging nicht ins Theater. Allein die Besorgnisse waren ungegründet, stürmischer Beifall folgte den einzelnen Nummern und Freunde und Sänger brachten dem Componisten freudig die Nachricht des bedeutenden Erfolges und ehrten ihn durch ein

Ständchen. Dieser Erfolg brachte ihm Erlösung aus seinen finanziellen Nöthen. Als er den »Barbier« schrieb, fehlte ihm Geld zu Holz und im Bette wurden die wichtigsten Nummern geschrieben. Dieser Oper folgte »Othello«, in der er versuchte, an Shakespeare's Geist sich emporzuranken und von der Mitte des zweiten Aktes an auch mit Verleugnung seines bisherigen Stils in scharfer charakterisirender Weise nicht ohne Erfolg die tragischen Mächte mehr zur Geltung gelangen liess. Während der Ausarbeitung der Oper hatte er den Direktor Barbaja sehr geängstigt, da er selbst kurz vor dem Beginn der offiziellen Proben noch fast gar Nichts zu Papier gebracht hatte, sondern Alles im Kopfe umhertrug, um es erst im letzten Augenblicke niederzuschreiben. Barbaja soll gelinde Gewalt angewandt haben, um ihn endlich zum Niederschreiben zu veranlassen. Gleich darauf schrieb er 1817 das »Aschenbrödel«, veranlasst durch die Erfolge, die der Franzose Isouard mit dem gleichen Stoffe in Frankreich sechs Jahre vorher gehabt hatte; doch veränderte er den Charakter der Oper. Anstatt des naiven Märchenhaften kehrte er vor allem die Gemüthsseite und die innige Wärme, die »Aschenbrödel« beleben sollte, wie ihre Bescheidenheit hervor. Er schrieb darum auch die Hauptpartie für Alt, eine Stimmlage, die er schon in »Tancred« und später in »Die Jungfrau vom See« mit grossem Erfolge zu behandeln wusste. Bald darauf schon componirte er die beliebteste Oper dieser Zeit: »Die diebische Elster«, jenes übermüthige, keck hingeworfene Drama, halb Schauspiel, halb Lustspiel mit den pikantesten Gegensätzen und doch heiter gelöst. Die Oper gewann ihm abermals viele Freunde und galt lange Zeit für seine beste.

Jetzt folgen wieder einige Jahre leichtsinniger Arbeit. Fünf bis sechs Opern, die bald darauf verschollen, erweckten schon die Meinung, R. habe sich ausgeschrieben. Nur die »Jungfrau vom See« (1820) behielt Geltung. Da sollte in seinem 29. Jahre 1821 für ihn eine zweite Epoche beginnen. Die Revolution in Neapel war ausgebrochen und hatte seinen Gönner Barbaja veranlasst, Neapel zu verlassen und in Wien sein Glück zu versuchen. R. folgte ihm dorthin; doch nicht mehr als Junggeselle, sondern als junger Ehemann der Isabella Colbrano, die er schon in Neapel kennen gelernt hatte und nun als Gattin mit sich führte. Dieser doppelte Umstand wirkte auf R. bedeutend verändernd und vertiefend ein. Es trieb ihn dazu, sich mit Eifer in das Studium der gediegenen deutschen klassischen Musik zu versenken und er war Künstler genug, um die höhere Wahrheit und Schönheit derselben anzuerkennen. Von da ab giebt sich das Streben bei ihm kund, den früheren Rahmen zu verlassen und eine edlere ernste Schreibweise anzustreben. Wohl kommen noch oft Rückfälle in den alten Leichtsinn, aber von Schritt zu Schritt hebt sich sein Genius bis zu dem Punkt, wo er in seinem letzten grösseren Werke sein angestrebtes Ideal endlich erreicht. Die treffliche häusliche Einrichtung, die sein Weib um ihn schuf, erleichterte sein Studium und gab ihm die bis dahin fehlende Stätigkeit. Dies zeigte sich sofort, als er 1822 zum Congress von Verona berufen wurde. Hier componirte er mehrere Cantaten, die bei dortigen Festlichkeiten aufgeführt wurden, und beschloss dann, sich von Barbaja zu trennen und fortan eigene Wege einzuschlagen. Die Gelegenheit, eine grosse tragische Oper den Italienern zu schenken, bot sich bald in Venedig dar. Die Oper »Semiramide«, 1823 componirt, hat sich bis in die neueste Zeit auf den grossen Theatern von Wien, London u. s. w. erhalten. Durch sie wurden diejenigen Formen festgestellt, auf denen später Donizetti und Verdi in dieser Richtung weiter bauen sollten. Doch stiess damals diese Oper Anfangs noch auf grosse Gegnerschaft; erst später bürgerte sie sich ein. Das Streben nach bedeutenderer Charakteristik ist unverkennbar, aber die Ausführung stand oft dem Wollen nach.

R. ging später über Paris nach London, um dort seine früheren Opern zur Aufführung zu bringen. Der Londoner Erfolg während fünf Monate, vom November 1823 ab, übertraf noch den Wiener. Mit Ehren und Schätzen über-

häuft, kehrte er als reicher Mann von dort zurück nach Paris, woselbst er zum Direktor der italienischen Oper ernannt wurde. Neue Ehren sollten bald hinzukommen. Für den König Karl X. schrieb er eine neue Gelegenheitsoper, die ihm zu dem Titel »Erster Compositeur des Königs« verhalf. Er schloss sich jetzt mehr dem Stil der französischen Oper an; der Bau seiner Melodie wird schlichter, gewinnt aber dafür an Wärme und bezeichnender Kraft; die üppigen Fiorituren werden beschränkt und nur da angewandt, wo sie zugleich charakterisiren; das Orchester wird reicher bedacht und hie und da auch in thematischer Verflechtung eingeführt, und die Chorkräfte werden ausgiebiger benutzt. Um sich in diese Schreibart zu vertiefen, beginnt R. zunächst damit, zwei seiner älteren Opern umzuarbeiten: »Mohamed« und »Moses in Egypten«. Vorzüglich dieses letztere Werk gewann in der Bearbeitung von 1827 einen ganz andern Inhalt, als es neun Jahre vorher hatte. Viele Nummern stehen an Würde und Schönheit den späteren im »Tell« gleich. Das Gebet Moses, erst für die zweite Aufführung 1827 nachcomponirt, hat religiöse Innigkeit und tiefe Weihe. Der Elysium-Marsch machte die Runde durch ganz Europa. Man fühlte, dass mit »Moses« ein neuer Weg eingeschlagen sei.

Jetzt folgte 1828 die neu componirte Oper: »Graf Ory«, die vielen Erfolg hatte, in der aber R. nicht durchweg die Stilreinheit festhalten konnte. Erst seine folgende und letzte Oper krönte seine bisherigen Bestrebungen durch glänzenden Erfolg. Es war die Zeit der Juli-Revolution. Auber hatte durch die »Stumme von Portici«, durch welches Sujet er der Zeitstimmung Rechnung trug, die grossartigsten Erfolge erzielt. R. ergriff nun den entscheidendsten Stoff für diese geistige Anschauung, indem er die Tellsage, jenen Urtypus der berechtigten Revolution, darin Schiller's glänzendem Vorbilde folgend, in Musik setzte. In diesem Werke leistete sein Genius das höchste, was er vermochte. Dramatische Steigerung, lebhafteste und doch zugleich wahre Charakteristik zeichnen dies Werk aus. Schlichtheit paart sich mit Grösse, und Würde vermählt sich mit Anmuth.

R. war 39 Jahr alt, als er in solcher Weise sein hohes Talent bekundete. Die Welt erwartete von nun an noch Grösseres und Bedeutenderes; es sollte ihr nicht zu Theil werden. R. schrieb von da ab keine Oper mehr und nur noch auf anderem Gebiete einiges Wenige. In der Mitte der 40er Jahre componirte er das »*Stabat mater*«, über das viel gestritten wurde, das schöne Melodien enthält, aber im Ganzen mehr einer weniger tiefgehenden religiösen Stimmung huldigte, als man von dem Schöpfer des »Moses« und »Tell« erwarten durfte. Die »*Soirée-Musical*«, die er später nebst anderen Vocal-Compositionen veröffentlichte, sind reizend und des geistreichen Musikers würdig, aber doch nicht von tieferer Bedeutung. Vom Jahre 1830 bis zu seinem am 14. Novbr. 1868 erfolgten Tode führte er ein genussreiches Stillleben, bald in Bologna oder Florenz und dann wieder in Paris und im Sommer in Passy, seinen Neigungen sich widmend, Geselligkeit pflegend und den Tafelfreuden nicht abhold. Mit allen Grössen dieser Zeit stand er in Verkehr und mit ihnen Gedanken austauschend. Er, der in seiner Jugend durch beschränkte Verhältnisse gehemmt war, sich eine höhere Bildung anzueignen, hatte sich, nachdem er reich geworden, aller Zeitideen und grösserer Kenntnisse zu bemächtigen gewusst; er war einer der geistreichsten und feinsinnigsten Männer unserer Tage geworden. Bekannt ist sein treffender und schlagfertiger Witz; eine Menge Anekdoten und geistreiche Redewendungen von ihm sind noch jetzt verbreitet. Eben so bekannt sind auch seine barocken Einfälle und Sonderbarkeiten. So benutzte er zum Beispiel nie eine Eisenbahn, sondern reiste immer noch nach alter Weise mit Postpferden. Auch der Umstand, dass er die Fischereien in Bologna eine Zeit lang gepachtet hatte, wurde dem Musiker-Fischhändler oft verdacht. 1845 starb seine erste Frau; die zweite Ehe, 1847 geschlossen, setzte ihn in den Stand, die anmuthige Häuslichkeit noch zu erhöhen. So wurde er allmälig eine dem Pariser Leben angehörende Erscheinung

In würdevoller Zurückgezogenheit lebend, für alles Grosse und Schöne sich interessirend, aber in olympischer Ruhe von allen Kämpfen sich fern haltend, erlebte er noch die neuen Wendungen in allen Kunstschulen, sah in Italien alle die von ihm eingeschlagenen Bahnen von Nachfolgern weiter gebildet und verändert, bis zum Extrem vereinseitigt. In Frankreich erblickte er den aufgehenden Stern Meyerbeer's, mit dem er persönlich durchs ganze Leben befreundet blieb, und in Deutschland, wo Carl Maria von Weber die Bühne zu beherrschen begann und Jahrzehnte später Richard Wagner. All' dies forderte bei ihm nicht die Schaffenslust heraus; er liess es schweigend an sich kommen, genoss oder verschmähte es, je nach seinem Empfindungsstandpunkt. Im Ganzen entspricht Rossini's Musik der Zeitstimmung der Restaurationsepoche. Seliges Geniessen der einfachen Naturanregungen, im Selbstvergessen aller Zeitkämpfe, im Tonspiel, an freien Vogelgesang erinnernd, bildet den innern Ausdruck seiner Epoche. Erst später erinnert er sich, dass das Leben ernst und der Mensch kämpfen muss. Hier nimmt aber Bellini den Faden auf, den er angeknüpft hatte. Die elegische Schmerzensstimmung über das unterdrückte Italien haucht dieser früh hinsterbende, anmuthige Jüngling aus. Mit Donizetti und Verdi erhebt der Italiener den Anspruch in Musik wie im Leben, die von den benachbarten Völkern gewonnenen Resultate aufzunehmen. All' dieses ist aber Consequenz der von R. begonnenen Umarbeitung früherer Formen. Die Bewegung ist jetzt im Fluss, wohin sie führen wird, kann erst die Zukunft lehren, aber als Erneuerer der italienischen Musik wird man immer Rossini hinstellen müssen. R. Benfey.

Rossini da Perugia, s. Rosini, Hieronimus.

Rossino, Giovanno Francesco, Mönch des Franziskanerklosters zu Rom, lebte daselbst in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er schrieb eine Abhandlung über die Anfangsgründe der Musik: »*Grammatica melodiale teorico-pratica, esposta per dialoghi, nella quale con metodo chiaro, breve, facile a ragionato insegnasi il modo d'imparare anche di per se il canto ecclesiastico*« (Rom, Lazzarini, 1793, in 4°).

Rossus, Petrus Hieronimus, Organist zu Worms, lebte daselbst im Anfange des 18. Jahrhunderts. Es sind von ihm gedruckt: »*IV Missae 8 voc.*« (Frankfurt a. M., 1614, in 4°).

Rost, Friedrich Wilhelm Ehrenfried, Magister, ausserordentlicher Professor der Philosophie und Rector an der Thomasschule zu Leipzig, ist am 11. April 1768 zu Bautzen in Sachsen geboren. Unter einer Anzahl von Schriften befindet sich auch: 1) der Abdruck einer Rede, gehalten 1800 auf der Thomasschule in Leipzig: Ueber die Bedeutung der Musik als Beförderungsmittel unserer Glückseligkeit. Der Titel ist: »*De insigni utilitate ex artis musicae studio in puerorum educationem redundante*« (Leipzig, 1800, in 4°, 20 S.). 2) »*Solemnia anni vertendis in ludo Thomano pridie calend. Januar. A. C. MDCCCV. Oratione latina celebranda. Inest: Oratio ad renorandum Sethi Calvisii memoriam*« (Leipzig, 1805, in 4°, 24 S.). 3) »*De necessitudine quae litterarum studiis cum arte musica intercedit. Oratio ad inaugurandum scholae cantorem die XXV April. A. Chr. 1817. recitada*« (Leipzig, Klaubarth, in 8°, 35 S.). Diese Rede wurde gehalten bei der Einführung des Cantor Johann Gottfried Schicht. 4) »Was hat die Leipziger Thomasschule für die Reformation gethan?« (Leipzig, 1817, in 4°, 66 S.). Hier ist Seite 10 bis 24 eine Biographie von Georg Rhau (s. d.) enthalten und S. 44 bis 60 ein Verzeichniss der Schriften, die er als Autor und Herausgeber veröffentlicht hat.

Rost, Nicolas, lat.: Rostius, Componist, zuletzt Pfarrer in Cosmenz im Altenburgischen, geboren zu Weimar, wo er Stadtmusikus war, bis er 1580 in die churpfälzische Hofkapelle zu Heidelberg trat. Auf einem 1614 gedruckten Werke nennt er sich Pastor zu Cosmenz. Von seinen Compositionen können angeführt werden: 1) »XXX geistliche und weltliche teutsche Lieder von 4, 5 und 6 Stimmen« (Frankfurt, 1583). 2) »XXX newe liebliche Galliarden mit

schönen lustigen Texten und mit vier Stimmen componirt« (Jena, 1594, 4°; auch Altenburg, 1593, zwei Theile). 3) »*Cantiones selectissimae* von 17 lateinischen Motetten für 6 und 8 Stimmen« (Gera, 1614).

Roswick, Michael, Schulmeister eines Dorfes in Sachsen, lebte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Er veröffentlichte ein Lehrbuch der Musik zum Gebrauche für Elementarschulen unter dem Titel: »*Compendiaria musicae editio, cuncta quae ad practicam attinet mira quadam brevitate complectens*« (Lipsiae, 1516, in 4°; die zweite Aufl. ebend. d. Wolfgang v. Munich [Wolfgangus Monacensis], 1518, in 4°, gothisch, 15 unnumerirte Blätter; die dritte Ausg. ebend. 1520).

Roszawoelgyi, Marcus, Componist, gehörte einer ungarischen israelitischen Familie an und starb in Pest am 23. Jan. 1848. Die Zahl seiner Compositionen, vocale und instrumentale, erreicht die Opuszahl Hundert, alle rhythmisch feurig; eine derselben, der »Ragoczy-Marsch« erlangte eine gewisse Berühmtheit. Die meisten seiner Compositionen sind bei Wagner in Pesth, auch ein Arrangement für Clavier erschienen. Die Titel sind in magyarischer Sprache abgefasst.

Rota, Andrea, Componist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Bologna gegen 1540, war einer der besten Componisten seiner Zeit und lebte als Chordirektor der Kirche San Petronio in seiner Vaterstadt. Die unter seinem Namen bekannten Compositionen sind die folgenden: 1) »*Madrigali a cinque voci, lib.* 1« (Venedig, 1579, in 4°). 2) *Idem*, zweites Buch (ibid. 1579, in 4°). 3) »*Motetti a* 5, 6, 7 *voci, lib.* 1« (Venedig, 1584, Gardane, in 4°). 4) »*Il primo libro di madrigali a* 4 *voci*« (ibid. 1592, in 4°). 5) »*Motetti a* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *voci, lib.* 2« (ibid. 1595, in 4°). 6) »*Liber primus Missarum quatuor, quinque et sex vocum*« (ibid. 1595, in 4°).

Rota, auch **Rotta,** Antonio, Lautenist und Virtuos auf dem Zinken, ist zu Padua in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts geboren, war seiner Zeit berühmt und erwarb sich durch seine Kunstfertigkeit beträchtliches Vermögen. Er starb in Padua 1548. Man kennt eine Sammlung von Stücken für die Laute, die betitelt ist: »*Intabulatura del Lauto, ossia ricercari, motetti, balli, madrigali e canzoni francesi; libro primo*« (Venedig, Antonio Gardane, 1546, in 4° obl.). Eine andere Ausgabe dieses ersten Buches erschien in demselben Jahre zu Venedig, ohne Nennung des Druckers. In dem ersten Theile der nachgenannten Sammlung sind auch Lautenstücke von R. enthalten: »*Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*« (Lovannii apud Phalesium bibliopolam juratum, 1552, in 4°).

Rota (Rad), Rotta, kommt in frühester Zeit in doppelter Bedeutung vor, als mittelalterlicher Name für den Zirkelcanon (s. d.) und als Bezeichnung für ein Saiteninstrument. Die Stelle bei Johann de Muris: »*Sciendum est notabiliter, quod non possumus duas notas ponere in rota vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas actavas*« ist wohl kaum anders als die Regel zu verstehen: dass beim Canon zwei Einklänge oder Octaven nicht unmittelbar hinter einander angewendet werden dürfen. Dass aber Rota bei den alten Engländern die nachher Canon (von den Engländern *Catch*) genannte Nachahmungsform bedeutet, bestätigt Hawkins (»*Hist. of Music*«, Vol. II, p. 92): »*Hoc genus compositionis seu contrapunctionis canonem vocant musici moderni: vetustioribus vero nuncupabatur Rota.*« Dem entsprechend kommt der Canon Mitte des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland auch mit der Bezeichnung als »Radel« (Diminutiv von Rädchen, Rotula) vor. Nach Ferdinand Wolf: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche, pag. 244 ff. (Heidelberg, 1841) ist das bei den lateinischen, romanischen und germanischen Schriftstellern des Mittelalters unter dem Namen:

Rotta (*Hrotta*), Rote, Rotte, häufig vorkommende Instrument, nicht nur etymologisch (dies haben schon Mone: »Uebers. der niederländischen

Volkslit.« S. 32, und Diefenbach: »*Celtica*, Sprachl. Documente zur Gesch. d. Kelten, zugleich als Beitrag zur Sprachforschung überhaupt«, Stuttgart 8, 1, S. 125 bemerkt), sondern auch der Bedeutung nach mit dem keltischen *Crwth* zusammenzustellen. Unter der Rota verstand man nämlich, wie unter dem *Crwth* und wie überhaupt unter den mittellateinischen Ausdrücken *lyra*, *cythara*, *psalterium* u. s. w. zu verschiedenen Zeiten auch verschiedene Saiteninstrumente, bald ein mehr harfenartiges, bald ein mehr zither- oder fidelartiges (nur gewiss nie die Leyer, *lyra*, *mendicorum*, *mandolin*, *vielle*, *hurdy-gurdy*, wie de la Ravallière, Roquéfort, Burney, Ritson und so viele nach ihnen, selbst auch W. Scott, Hoffmann und Dauney behauptet haben, die alle durch die falsche Etymologie von *Rota*, *roue*, *wheel* dazu verleitet wurden; eine Behauptung, die sich durch keine quellenmässige Autorität

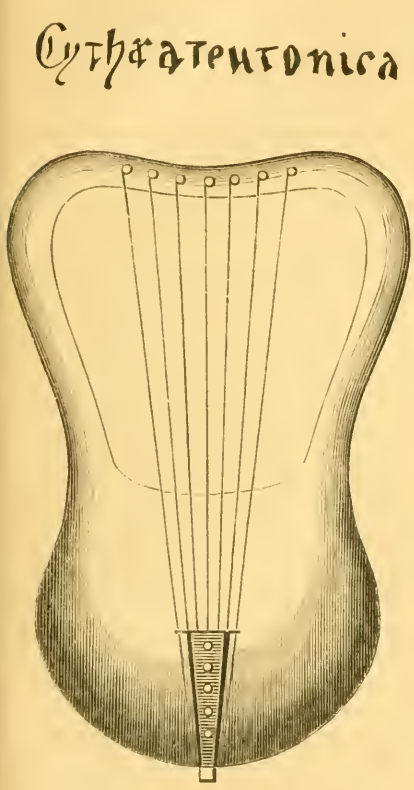


Fig. 1.

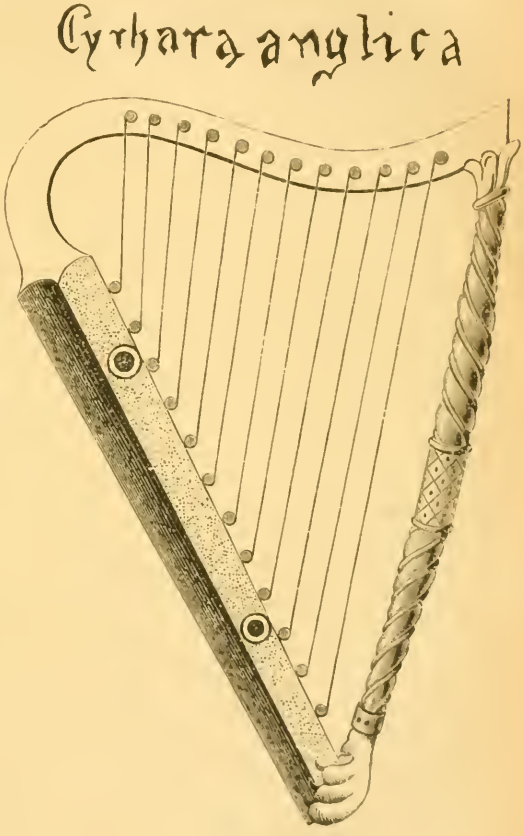


Fig. 2.

rechtfertigen lässt, vielmehr mit der oft vorkommenden Angabe, dass Ritter und Damen selbst historische Lieder zur Rotta gesungen haben, ganz unverträglich ist. Unterscheidet doch schon Gottfried von Strassburg v. 7568—9 *liren unde gigen, harpfen unde rotten* und v. 3674—5 *videln und symphonien harpfen unde rotten* — *Symphonie* oder *Cifoni* hiess also die Drehleier, vergl. Roquefort, »Etat« p. 124; Ritson, »Anc. Songs« I, p. LXIV; Gerbert, II, p. 156. — Diese wurde in der Folge für ein, eines Ritters unwürdiges, ein Blinden- und Bettlerinstrument — *instrument truant* — gehalten und höchstens noch von Spielleuten von Profession gebraucht, wie aus der von Du Cange unter *Symphonia* mitgetheilten Stelle aus der »*Chronique de Bertrand du Guesclin*« hinlänglich erhellt. So wurde, wie *Crwth*,

Rotta zuerst im Mittellateinischen und Althochdeutschen gleichbedeutend mit *psalterium*, *triangulum*, *lyra*, *cythara* gebraucht. Später verstand man, wie unter *Crwth*, unter Rotta vorzugsweise eine Art Harfe, wahrscheinlich eine kleinere und vielleicht eine mit Darmsaiten bezogene (gleich dem *Cionar Cruit*), welcher harfenartigen Rotte wohl am meisten die bei Gerbert II, p. 153 erwähnte und ebenda auf Tab. XXVI 3 und XXXII 17 abgebildete *Cythara teutonica* (Fig. 1, s. vorige Seite) entsprechen dürfte, während die auf Tab. XXXII 19 abgebildete *Cythara anglica* (Fig. 2, s. vorige Seite) der eigentlichen Harfe *(Clarseach)* entspricht. Auffallend ist überdies an der ersten die Aehnlichkeit mit dem wälschen *Crwth* und wie daher aus dieser Form sich die mehr zitter- oder fidelartigen Instrumente herausbilden konnten. Die Rotta bedeutet wieder wie *Crwth* manchmal ein mehr fidelartiges Instrument; dafür spricht, dass sie noch häufig mit der Fidel zusammen genannt wird:

L'us mena giga, l'autre rota.
(Raynouard, Lex. rom. I, p. 9.)
De viële sot et de rote.
(Rom. de Brut. p. 179.)
Vieles, gygues, et rotes.
(Roquefort, Etat, p. 312.)

Endlich soll man unter Rotte oder *Crwth* auch Cymbeln *(circulus tintinabulis instructus)* verstanden haben, was indess des Beweises noch sehr bedarf. Ob ferner die unter dem Namen: *Rotuenge*, *Rottuhenge*, *Rotruhenge*, *Rotruenge*, *Rotwange*, *Rotewange*, *Rotruwange* bekannten Lieder ihren Namen von der Rotta herleiten, oder diesen nicht vielmehr als Refrainlieder erhalten haben, ist ganz unerwiesen. (S. Rotruange.)

Rotenbucher, Erasmus, Conrektor der Schule St. Egidien ums Jahr 1550, gab daselbst im J. 1551 heraus: »Bergkreyen, auf zwo stimmen componirt, sammt etlichen Frankreichischen gesenglein mit Fleiss auserlesen vnd jetzund newlich zu freundlichen gefallen, allen der edlen Musik beliebten in Druck geordnet. *Altera vox quemadmodum Philosphia salubris ita musica deleetabilis*«. (Gedruckt zu Nürnberg durch Joh. von Berg vnd Vlrich Newber. 1551. gr. 4°.) In dieser Liedersammlung sind achtundzwanzig geistliche Lieder von P. Rebhuhn, Nic. Hermann, Ambr. Blaurer, und weltliche Lieder: »Viel glück' vnd heyl, ist niemands feil«, »Papiers natur ist rauschen« nebst Melodien enthalten. Es gehören dazu auch einige aus Dr. Luther's ersten Gesangbüchern, als: »Sie ist mir lieb, die werthe Magd«, »Ein neues Lied wir heben an«, »Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch«. Man bediente sich damals der noch jetzt zu dem »Vater unser im Himmelreich« üblichen Bergkreyenweise. Noch erschien von R.: »*Diphona amoena et florida*« (Nürnberg, 1549, in 4°).

Rotenburger, Conrad, berühmter Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, war zu Nürnberg 1443 geboren und der Sohn eines Bäckers; er starb daselbst 1508. Das Orgelwerk bei den Barfüssern in Nürnberg ist 1475 von ihm verfertigt, ebenso das grosse Werk im Stift zu Bamberg, welches er 1493 noch durch mehrere Tasten und Bälge vergrösserte. Die Bälge, welche er zehn Spannen lang und drei Spannen breit verfertigte, hatte er von acht auf achtzehn vermehrt. Ueber die von R. hergestellten Orgeln findet man einige Angaben: »*Syntagma musicum de Praetorius*« Thl. II, S. 111.

Roth, Christian, Organist zu Leitmeritz an der Elbe, lebte im Anfange des 17. Jahrhunderts und gab 1624 zu Dresden 74 vier- und fünfstimmige Couranten seiner Composition heraus unter dem Titel: »Couranten-Lustgärtlein«, in 4°.

Roth, Joseph, Orgelbauer zu Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, baute 1784 in der Parochialkirche zu Strahow ein Positiv. Seine Claviere waren in Böhmen ebenfalls geschätzt.

Roth, Tobias, Cantor und Organist zu Zwickau, starb im J. 1610. In Blumberg's Zwickauischen Gesangbuche von 1710 steht ein Weihnachtslied von

ihm, wozu er wahrscheinlich auch die Melodie gesetzt: »Wie holdselig und schön grünt David's Stämmelein«.

Roth, Wilhelm August Traugott, geboren bei Erfurt um 1720, studirte Musik bei Adelung daselbst und bei Walther in Weimar. Nachdem er in Halle Philosophie und Theologie studirt hatte, liess er sich 1754 in Berlin als Musiklehrer nieder. 1757 gab er heraus: Lieder aus der Wochenschrift »der Freund« mit Melodien, in 8°.

Rothe, Johann Christoph, geboren 1653 zu Rosswein in Meissen, wo sein Vater Cantor war, bildete sich nach dessen Anleitung zum Violinisten und Componisten. Nach mehreren Reisen trat er erst am Hofe zu Coburg, dann zu Sondershausen im J. 1693 als Kammerdiener und Kammermusikus in den Dienst des Fürsten. Er hat grössere Compositionen: Passionen, Ostermusiken u. s. w. für die fürstl. Kapelle in Musik gesetzt. Sein ältester Sohn

Rothe, Joh. Ernst, geboren zu Coburg am 27. August 1688, war ein trefflicher Basssänger. Nachdem er in Braunschweig und Hamburg engagirt gewesen, kehrte er nach Sondershausen zurück und trat als Violinist und Basssänger in die Kapelle, wo er bis zu seinem Tode am 20. August 1774 thätig blieb. Gerber hörte ihn noch im 82. Jahre mit Feuer und Empfindung singen. Sein jüngerer Bruder

Rothe, August Friedrich, geboren zu Sondershausen am 4. Febr. 1696, bildete sich zu einem geschickten Violinisten und trat gleich seinem Bruder, nachdem er einigen andern Orchestern angehört hatte, in die Kapelle zu Sondershausen, wo er am 4. Juli 1784 starb.

Rotruange, eine Dichtungsart der alten Ministreals, die Wilhelm Wackernagel (»Altfranzösische Lieder und Leiche«, p. 183) gleichbedeutend mit *Retrowange* für Tanzlieder hält, ohne dass man dabei das Spiel mit der Rote (s. d.) anzunehmen braucht. Sie wurden meist mit Refrain versehen.

Rotland, Diakonus in Metz im 10. Jahrhundert, war ein vorzüglicher Sänger und zu Anfange desselben Jahrhunderts Direktor der dasigen Singschule, welche damals noch von der Zeit Karl's des Grossen her wegen der guten Ausführung des Kirchengesangs in besonderem Ansehen stand.

Rottmanner, Eduard, Organist an der Michaelskirche zu München und guter Violinist, war ein Schüler von Ett, Organist derselben Kirche. Er erlangte eine bedeutende Fertigkeit als Orgelspieler. Von seinen Compositionen ist im Druck erschienen: »Messe für vier Stimmen und Orgel« (München, Falter).

Rotulae waren Weihnachtsgesänge, welche in früheren Zeiten von dem Volke in der Kirche gesungen wurden, während man das ausgestellte Christuskind wiegte.

Roubin, Amadée **De,** Clavier- und Orgelspieler und Componist, geboren zu Paris am 22. April 1822, studirte Musik unter der Direktion von Nicou Choron, Robberechts und N. Alkan. Er beschäftigte sich während mehrerer Jahre vorzugsweise mit der Composition von Militärmusik, welche gewöhnlich von Carafa, Direktor des Gymnasiums für Militärmusik, ausgeführt wurde; später organisirte er selber ein Militärmusikorchester von 65 Mann in der Gemeine, in der er seine Besitzungen hat, im Departement l'Eure. Er schrieb ausserdem eine dramatische Scene für 7 Stimmen und Chor: »*La chasse du Burgrave*« (1851); »*Le Renégat de Tanger*«, dreistimmige Cantate (1853 in Paris aufgeführt); »*La perle de Frascati*«, komische Oper in einen Akt (in Rouen 1859 aufgeführt).

Roucourt, Jean Baptiste, geboren zu Brüssel am 28. Octbr. 1780, erhielt den ersten Unterricht von Kapellmeister Van Helmont, und besuchte später, im J. 1802, das Conservatorium in Paris. Nach dem Austritt aus demselben studirte er Gesang bei Fiocchi, widmete sich dem Unterricht, kehrte 1812 nach Brüssel zurück und errichtete daselbst eine Musikschule, die vom Jahre 1823 an einen Zuschuss von der Regierung erhielt und den Namen *École royale de musique* annahm. R. wurde Direktor dieser Schule. Während

der Revolution 1830 wurde dieses Institut geschlossen, um sich zwei Jahre später, nach grösseren Dimensionen eingerichtet, als königl. Conservatorium wieder zu öffnen. Hier wirkte R. als Professor. Von seinen Compositionen sind erschienen: *Six romances* mit Clavierbegleitung (Paris, Pleyel); Cantate mit Orchester, bei Gelegenheit der Hochzeit des Prinzen Friedrich der Niederlande mit Prinzessin Louise von Preussen; zwei Benedictus, vierstimmig; *Verbum caro*, Basssolo und Chor; *Ecce panis*, Tenorsolo; *Ave verum*, vierstimmig; *O salutaris*, idem; *Salve Regina*, idem; *Ave Maria*, Sopransolo; *Essai sur la théorie du chant* (Brüssel, Weissenbruch, 1820, in 8°, 110 S.)

Rougeon-Beauclair, Antoine Louis, Guitarrist und Componist für dies Instrument, lebte von 1802 bis 1829 in Paris. Von seinen Compositionen sind erschienen: *Trois trios pour deux guitares et violon*, op. 3 (Paris, Nadermann). *Trois trios pour deux guitares*, op. 2 (Paris, Monsigny). *Trois grands duos pour guitare et violon*, op. 7 (Paris, Beaucé). *Sonates pour guitare seule*, op. 4 und 8 (Paris, Leduc) u. s. w.

Rouget de l'Isle, Claude Josef, der Verfasser des berühmten Revolutionsliedes, der sogenannten Marseillaise, wurde am 10. Mai 1760 in Lons-le-Saulnier geboren. Er war als Ingenieurofficier in Strassburg beschäftigt während der Vorbereitungen zum Beginne des Krieges mit Oesterreich. Am 24. April 1792 zu einer Gesellschaft beim Maire der Stadt Dietrich geladen, forderte dieser den jungen Mann auf, der dichterisches Talent und musikalische Ausbildung besass, einen Schlachtengesang für die am folgenden Tage zur Armee sich begebenden Freiwilligen zu verfassen. Noch in derselben Nacht dichtete R. den begeisterten Text und schuf die Composition dazu. Ein altes deutsches Kirchenlied soll von ihm als Thema benutzt sein.*) Er betitelte diese feurige, im Marschtempo verfasste Hymne »Der Schlachtgesang der Rheinarmee«. Am folgenden Tage mit vollem Orchester aufgeführt, erwarb er sich gleich begeisterte Anhänger und verbreitete sich bald wie ein Lauffeuer zu den nächsten Militärabtheilungen. Bald war es das beliebteste Stück in der Nordarmee. Als die Marseiller Föderirten im Juli in Paris einzogen, sangen sie es ebenfalls und diesem Umstande verdankt die Hymne den jetzt gebräuchlichen Namen, da man damals in Paris den wahren Ursprung nicht kannte. Bald wurde sie nun als der bezeichnetste Ausdruck der revolutionären Kampfesstimmung angesehen und fast bei allen Schlachten gesungen. Ihre patriotische Bedeutung, ihr Schwung und die hinreissende Gewalt der Worte wirkten, vereint mit der Kraft und dem Feuer der Composition begeisternd auf die in dem Kampfe befindlichen Schaaren. Klopstock sagte deshalb auch zu dem Dichter: »Sie haben 50,000 Deutsche getödtet«. Obgleich damals noch manche bedeutende revolutionäre Hymne geschaffen wurde, überragte doch Rouget's Lied sie alle. Dennoch entging R. in der Schreckenszeit dem Verdachte der Verrätherei und dem Gefängniss nicht. Nach Robespiere's Sturz machte er den Feldzug unter Hoche mit, wurde bei Quiberon schwer verwundet und zog sich dann in das Privatleben zurück. Die Zeiten der Reaktion begannen und sowohl dem ersten Napoleon als auch den Bourbons galt sein Lied als revolutionär und wurde verboten. Erst 1830 gewann es wieder öffentliche Anerkennung und wurde nun auch ausserhalb Frankreichs als der eigentliche Freiheitsgesang angesehen. In Belgien, Polen und in Deutschland sang und spielte man es bei allen Aufständen. Die Concurrenz, die man mit der von Delavinge gedichteten und von Auber componirten »Parisienne« machte, war nicht fähig, die Marseillaise zu verdrängen. Erst nach 1850 trat sie in den Hintergrund und hat nur noch historische Bedeutung. R. veröffentlichte 1825 noch 50 französische Lieder, die jedoch nur dilettantischen Werth haben. Auch eine Schrift »Schule der Mütter« hatte er schon 1798 verfasst. Eine ihm zugewiesene Pension von

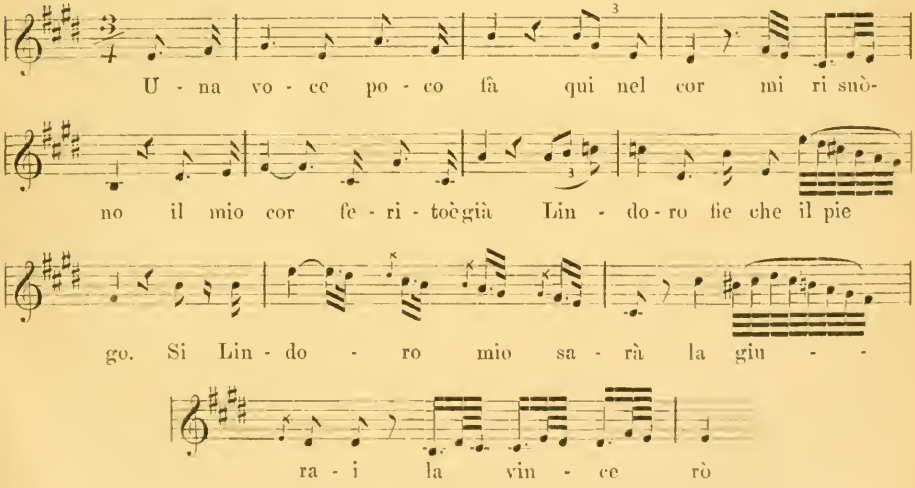
*) Siehe den Artikel Holtzmann, B. V, pag. 276 und „Die Gartenlaube" von 1861, No. 16.

6000 Frcs. hat er ausgeschlagen. Er starb am 26. Juni 1836. Die Marseillaise wurde oft musikalisch noch anderweitig verwerthet und ihre Anregung vielfach benutzt. Am bekanntesten ist Schumann's Verwendung derselben in der Musik zu Heine's Liede »Die beiden Grenadiere«. B. Benfey.

Roujoux, Vicar, lebte zu Fimes in der Champagne um die Mitte des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte eine gute Arbeit: »*Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches; ouvrage curieux pour les suivants et utile aux chapitres, aux fabriques et aux communautés*« (Paris, Nyon, 1765, in 8°, 152 p.).

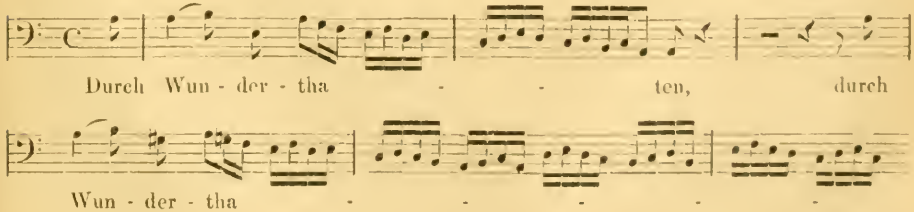
Roulade, die Bezeichnung für schnell auszuführende Läufe beim Gesange. Im Gebrauch der Wörter Coloratur, Passage, Roulade, Fioritur herrscht noch immer eine grosse Unsicherheit. Im Allgemeinen wendet man die Bezeichnungen Coloratur, Roulade und Fioritur nur beim Gesange an, während das instrumental ausgeführte Figurenwerk Passage heisst, eine Bezeichnung, die auch für das Vocale gilt, so dass man sie als Gesammtname annehmen kann, und demnach Coloratur, Roulade und Fiorituren zum Passagenwerk eines Tonstücks gehören würden. Unter Fioritur (von *fiorito* = geblümt, verziert, figurirt) versteht man die Ausschmückung eines getragenen Gesanges durch Auflösung der länger gehaltenen melodischen Hauptnoten in Figuren von Noten mit geringerem Zeitwerth. Wie in dem Artikel Rondò bereits angegeben ist, war es in der italienischen Oper Sitte, die Wiederholung des eigentlichen Rondos oder bei der gewöhnlichen Arie die des ersten Theils mit mehr oder weniger reich entwickeltem Figurenwerk auszustatten. So weit dies sich nur darauf beschränkt, die Melodie auszuschmücken, nennt man dies Figurenwerk bezeichnend Fiorituren:

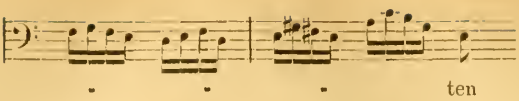
Rossini.



Wenn sich diese Ausschmückungen über weitere Partien der Arien erstrecken und dann mehr selbständig auftreten, so werden sie zur Coloratur und die Arie heisst dann Coloratur-Arie:

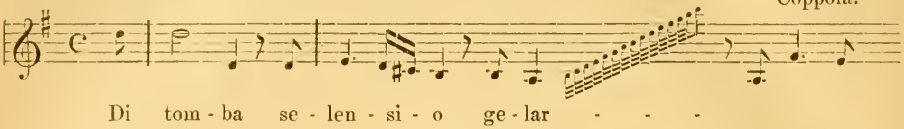
Händel.





Als Coloratur sind diese Figuren dem Organismus der Arie streng eingefügt. Die Roulade dagegen besteht nur aus einem oder einzelnen Läufen, mit denen einzelne Worte ausgeschmückt, oder auch, wie in der neuern italienischen und der, aus ihr hervorgegangenen modernen grossen Oper, der Arie auf irgend einen Vocal angehängt werden.

Coppola.



Proben für die, der Arie angehängten Rouladen zu geben, erscheint unnütz; die Arien und Duette der Meyerbeer'schen Opern enthalten sie in Massen.

Roulement = der Wirbel auf der Pauke oder der Trommel; er wird bekanntlich dadurch erzeugt, dass die Schläge, welche mit den, an den Schlegeln befindlichen Knöpfen auf das Fell ausgeführt werden, so rasch erfolgen, dass sie kaum unterschieden werden können, also eine Reihe schnell und ununterbrochen aufeinanderfolgende rollende Klänge (*Roulement*) geben. Er wird bekanntlich mit dem Zeichen des Triller *tr*~~~ angegeben, doch ersetzt er einen solchen nur, ist aber eigentlich ein Tremolo.

Rollet du Bailly, geboren 1716, gestorben 1786, ein Mann von grosser Bildung und namentlich auch ein feiner Kenner der Kunst, ist insofern in der Geschichte der Musik bemerkenswerth geworden, als er für Gluck jenen Operntext verfasste, mit welchem dieser Meister der Entwickelung der Oper in Frankreich und Deutschland eine neue Richtung gab: »Iphigenie in Aulis«. Herr Bailly du Rollet war in den Siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Attaché der französischen Gesandtschaft am kaiserl. Hofe in Wien. Er hatte die Bekanntschaft Gluck's schon in Rom gemacht und trotz seiner Vorliebe für die französische Musik war er doch, als er Gluck's neuere Opern »Alceste« und »Paris und Helena« in Wien gehört hatte, dessen begeisterter Anhänger geworden. Mit Scharfsinn und Eifer ging er auf die Ideen Gluck's ein und arbeitete mit des Meisters Einverständniss Racine's Tragödie »*Iphigénie en Aulide*« zur Oper um. Er schied alle überflüssig erscheinenden Scenen und Stellen aus dem Trauerspiel aus, drängte die Handlung zusammen und gab dem Text die Einrichtung zur Behandlung für Musik. Es war der erste französische Operntext, den Gluck componirte. Als er die ersten Scenen dem Verfasser des Libretto vorspielte, war dieser so entzückt davon, dass er sofort an Herrn d'Auvergne, einen der Direktoren der Grossen Oper in Paris schrieb, worin er ihm mittheilte, dass Gluck eine französische Oper geschrieben habe, und ihn zu bestimmen suchte, den Meister aufzufordern, dies neue Werk der Königlichen Akademie der Musik zur Aufführung zu überlassen. Dass es erst der Vermittelung der Tochter der Kaiserin Maria Theresia, der unglücklichen Dauphine Marie Antoinette, die einst Gluck's Schülerin gewesen war, bedurfte, um die Direktoren zu veranlassen, Gluck's Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, schmälert das Verdienst des Bailly du Rollet, den ersten Anstoss gegeben zu haben, nicht. Dieser hatte ferner auch den Text der »Alceste« für die Aufführung in Paris ins Französische übertragen, weshalb er indess ziemlich harten Tadel erfuhr.

Rouquet, Emailmaler, geboren in Genf im Anfang des 18. Jahrhunderts, starb in London 1758. Er edirte ein Schriftchen: »*The present state of the arts* in England« (London, 1755). Es sind darin einige Auskünfte über Musik und Concerte in London enthalten. Eine französische Uebersetzung der Schrift »*Etat des arts en Engleterre*« erschien Paris, Jombert, 1755, in 12°.

Roussée, . . ., gehörte als Sänger zur Kapelle Heinrichs II., Königs von Frankreich, von 1547 bis 1559. Das Original einer Rechnung dieses Sängers befindet sich auf der königl. Bibliothek zu Paris, über welche Fétis in der »*Revue musicales*« (t. XII, 15. Sept. 1822, No. 33) Notizen bringt. Motetten von R. sind im siebenten und zwölften Buche der von Attaignant veröffentlichten Sammlung enthalten.

Rousseau, Frédéric, Violoncellist, geboren am 11. Jan. 1755 in Versailles, bildete sich unter der Leitung von Louis Duport zum Virtuosen aus, und trat im J. 1787 in das Orchester der Grossen Oper, dem er fünfundzwanzig Jahre hindurch als Mitglied angehörte. Innerhalb dieser Zeit entstanden die berühmten Concerte der rue Clery, an deren Gründung R. lebhaften Antheil genommen hat. Von 1812 an lebte er in Versailles, wo er mit günstigem Erfolg einer Musikschule vorstand. Von seinen Compositionen sind im Stich erschienen: 1) Drei concertirende Duos für zwei Violoncelle, op. 3 (Paris, Nadermann). 2) Desgl., op. 4 (ebenda). 3) Potpourri für zwei Violoncelle (ebenda). Ein älterer Bruder R.'s, ebenfalls in Versailles im J. 1748 geboren, wirkte als Violinist im Orchester der Grossen Oper in Paris von 1776 bis 1812. Er starb im J. 1821. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: »*Huit trios d'airs connus, dialogués et variés pour deux violons et basse*«, zwei Hefte (Paris, Boyer); sowie Duette für zwei Violinen, op. 3 und 5 (Paris, Nadermann).

Rousseau, J., Opernsänger in Paris, wurde 1761 in Soissons geboren und machte seine musikalischen Studien vom 9. Lebensjahre an in der zur Kathedrale dieser Stadt gehörigen Kirchenmusikschule. Mit siebenzehn Jahren verliess er die Anstalt als gutgeschulter Musiker im Besitz einer hohen Tenorstimme — damals in Frankreich »*haute-contre*« genannt — und konnte 1779 mit grossem Erfolg auf dem Theater in Reims debütiren. In Folge dessen wurde er auf königlichen Befehl nach Paris berufen, trat 1780 in der Grossen Oper auf, und wurde, nachdem er hier den gleichen Beifall gefunden wie in Reims, neben dem berühmten Legros für dessen Rollenfach engagirt. Nach Legros' Pensionirung theilte sich R. mit Lainez in die ersten Tenorpartien, und zwar sang er mit Vorliebe solche, die eine gewisse Biegsamkeit des Organes erforderten, wie »Orpheus« und »Atys«. Wenn auch in den Geheimnissen des eigentlichen Kunstgesanges wenig bewandert, so vermochte er doch durch den Reiz seiner Stimme das Publikum stets zu fesseln, besonders in den genannten Opern, wie auch als Renaud in Gluck's »Armide«. Eine Abzehrungskrankheit machte seinem Wirken ein frühzeitiges Ende: er starb 1800 im Alter von neununddreissig Jahren.

Rousseau, Jean, französischer Viola-Spieler, lebte als Musiklehrer in Paris während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nach Fétis hat er die folgenden Werke veröffentlicht: 1) »*Premier et deuxième livre de pièces de viole, avec des exercises sur plusieurs nouvelles manières de l'accorder*« (Paris, im Selbstverlag, ohne Datum). 2) »*Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvemens; avec les règles du port de voix et de la cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée; et un éclaireissement sur plusieurs difficultez nécessaires à savoir pour la perfection de l'art*« (Paris, bei Chr. Ballard, 1678). Von diesem Werke sind bis 1707 drei weitere Ausgaben in Paris erschienen; eine fünfte erschien in Amsterdam bei Pierre Mortier ohne Datum, eine sechste ebenda bei Royer. 3) »*Traité de la viole, qui contient: une dissertation curieuse sur son origine; une demonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications; l'explication de ses jeux différents, et particulièrement des pièces par accords, etc.*« (Paris, Chr. Ballard, 1687, ein Octavband von 152 Seiten).

Rousseau, Jean Marie, wurde im Anfang des 18. Jahrhunderts in Dijon geboren und als Chorknabe in der Kirchenmusikschule der dortigen Kathedrale in den Wissenschaften und in der Musik ausgebildet. Er war dann zuerst in Arras, später in Dijon Kirchenmusikdirektor, zuletzt in Tournai, wo er 1774

starb. Er hinterliess den Ruf eines gelehrten und genialen Musikers, den er nur theilweise verdiente, da seine Compositionen an Reinheit des Tonsatzes zu wünschen übrig lassen, auch in ihrem Stil von der Verflachung der Kirchenmusik seiner Zeit nicht frei sind. Veröffentlicht wurden von ihm mehrere Sammlungen von Messen, darunter »*Tres missae quatuor vocibus nobili capitulo antiquissimae et celeberrimae ecclesiae cathedralis Tornacensis dicatae*« (Brüssel, bei Van Ypen, ohne Jahreszahl, in Folio).

Rousseau, Jean Jacques, Philosoph, Musikschriftsteller und Componist, ist geboren in Genf 28. Juni 1712 und starb am 3. Juli 1778 in Ermenonville bei Paris in einem kleinen, zum Schlosse des Marquis von Girardin gehörigen Hause. Das Leben dieses berühmten Mannes ist von ihm selbst und von andern oft und ausführlich genug beschrieben, um die biographische Vollständigkeit an dieser Stelle überflüssig zu machen. Betrachten wir lediglich seine Laufbahn als Musiker, so zeigt uns seine unter dem Titel »*Confessions*« veröffentlichte Selbstbiographie, dass ihm in der Kindheit kein ordentlicher Musikunterricht zu Theil geworden ist, und dass er selbst noch im neunzehnten Lebensjahre, wo er in Lausanne seinen ersten Compositionsversuch machte, mit den Regeln der Satzkunst, sogar mit den Elementen der Musik völlig unbekannt war. Später eignete er sich zwar, selbst lehrend und bald hier bald dort Anleitung suchend, die Compositionstechnik bis zu einem gewissen Grade an, doch ist er nie zu jener Freiheit in Handhabung der technischen Hülfsmittel gelangt, welche durch regelmässige Studien im jugendlichen Alter, und nur durch diese erworben wird. Trotz dieser Mängel seiner musikalischen Erziehung suchte R., als er im neunundzwanzigsten Lebensjahre in Paris ankam, zunächst als Musiker sich die nöthigen Subsistenzmittel zu erwerben; seine ganze Habe bestand in fünfzehn Louisd'or und einem neuen System der musikalischen Notation; auf den Erfolg des letzteren baute er seine Hoffnungen und es gelang ihm auch, es in einer Sitzung der Akademie der Wissenschaften am 22. Aug. 1742 vorzulesen, doch konnte sich seine Arbeit weder in dieser Form, in welcher es unter dem Titel »*Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*« erschien, noch in einer späteren verbesserten und weiter ausgeführten, betitelt »*Dissertation sur la musique moderne*« (Paris, bei G. F. Quillau, 1743) einer besonderen Beachtung erfreuen. Sein Vorschlag, die bisherigen Ton- und Tonwerth-Zeichen durch Zahlen zu ersetzen, musste schon deshalb den musikalisch Gebildeten unannehmbar erscheinen, weil die von ihm beabsichtigte Vereinfachung durch die Menge der zur Notation eines Musikstückes nothwendigen nebensächlichen Zeichen, der Kreuze, Been, Quadrate, der Pausen u. s. w. sich als illusorisch erweist; weil ferner gerade die Einförmigkeit der Zahlennotation die Lektüre eher erschwert als erleichtert, im Gegensatz zu der üblichen, welche durch die Mannichfaltigkeit ihrer Zeichen ein Gesammtbild des Musikstückes darzustellen im Stande ist, und durch das Auge den musikalischen Verstand zu unmittelbarer Thätigkeit anregt.

Wie alle übrigen derartigen Versuche zu einer Vereinfachung der Tonschrift, so hatte auch R.'s System keine nachhaltige Wirkung, und liess die Hoffnung seines Autors, sich dadurch einen Namen zu machen, unerfüllt; nunmehr versuchte derselbe sein Glück als Componist mit einer Oper »*Les Muses galantes*«, welche bei dem, als erster Beschützer Rameau's bekannten Generalpächter la Popelinière bei Gelegenheit einer, in dessen Palais veranstalteten Musikaufführung probirt wurde. Rameau, der sich unter den Eingeladenen befand, erklärte einen Theil des Werkes für die Arbeit eines geschickten Künstlers, das übrige für den Versuch eines Ignoranten, dem die Kenntniss selbst der musikalischen Elemente abgehe. Bei der Autorität Rameau's genügte dies Urtheil, um im Publikum den Verdacht zu erwecken, R. habe zu Gunsten seiner Oper andere Componisten geplündert, ein Verdacht, den auch Kritiker wie der Baron von Holbach, der Baron Grimm und andere laut werden zu lassen sich nicht gescheut haben und der vom scandalsüchtigen Theil

des Publikums bei jedem neuen Erscheinen einer Composition von R. noch bis über seinen Tod hinaus wiederholt wurde. Der halbe Erfolg der »*Muses galantes*« hinderte indessen den Herzog von Richelieu, in welchem R. einen Beschützer gefunden hatte, nicht, ihm seine Gunst nach wie vor zu gewähren: er übertrug ihm die Neubearbeitung des Textes und der Musik zur »Königin von Navarra«, einem Intermezzo von Voltaire und Rameau, geschrieben 1745 bei Gelegenheit einer Hoffeierlichkeit und bisher nur bei Hofe aufgeführt. Aber auch diesmal war R. nicht glücklich; die »Königin von Navarra« hatte bei ihrer Aufführung im December desselben Jahres einen Misserfolg, und hierdurch entmuthigt, schien er der dramatischen Composition entsagen zu wollen. Die Bekanntschaft mit den Herausgebern der »Encyclopädie«, mit Diderot und d'Alambert veranlasste ihn, sich bis auf weiteres ausschliesslich literarisch zu beschäftigen; mit der Redaktion der die Musik betreffenden Artikel dieses Werkes beauftragt, gab er sich mit Eifer den wissenschaftlichen Studien hin und erweiterte seine musikalischen Kenntnisse in hohem Maasse. Gleichwohl fand er auch in dieser Arbeit wenig Befriedigung, denn, wie er selbst später in der Vorrede zu seinem »*Dictionnaire de musique*« eingestand, hatten ihm die Herausgeber der »Encyclopädie« nicht die genügende Zeit gelassen, um mit der nöthigen Gründlichkeit zu verfahren. Rameau, dessen System er in einigen seiner Artikel einer herben Kritik unterworfen hatte, liess bei dieser Gelegenheit seine Broschüre »*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*« erscheinen, auf welche R. 1755 mit einer anderen antwortete: »*Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*«, welche jedoch erst nach seinem Tode in seinen gesammelten Werken veröffentlicht ist.

Die Aufregungen, welche diese Polemik, noch mehr aber das Erscheinen des »Emile« oder »Ueber die Erziehung« (1762) im Gefolge hatten, erweckten bei R. den Wunsch, sich von Paris nach der Schweiz zurückzuziehen. Hier, in Motinos-Travers, beschäftigte er sich vor allem damit, seine für die »Encyclopädie« geschriebenen Artikel über Musik einer genauen Revision zu unterwerfen und sie durch eine Anzahl neuer Arbeiten zu vermehren. Das so entstandene selbständige Werk erschien unter dem Titel »*Dictionnaire de musique*« zu Genf im J. 1767 und trug seinem Verfasser, dessen Name inzwischen durch philosophische Arbeiten berühmt geworden war, die wohlverdiente Ehre ein, nunmehr auch als musikalische Autorität von der Welt anerkannt zu werden. Zwar kann sein »*Dictionnaire*« keineswegs auf Vollständigkeit Anspruch machen; ebensowenig aber verdient es die Vorwürfe der Gegner, unter ihnen Castil-Blaze, der von ihm behauptet »es verdanke seinen Erfolg nur den beredtsamen Deklamationen seines Verfassers; derselbe beweise auf jeder Seite, dass er die von ihm zu erklärenden Dinge selbst nicht verstanden habe. Dabei darf nicht übersehen werden, dass der zur Entstehungszeit des »*Dictionnaire*« herrschende Mangel an Hülfsbüchern die Arbeit beträchtlich erschwerte und dies um so mehr, als R. in seiner Zurückgezogenheit auf die Benutzung einer Bibliothek verzichten musste; dass ferner die Irrthümer, welche er sich hat zu Schulden kommen lassen, die seiner Zeit waren; dass er endlich im ästhetischen Theil seiner Arbeit jenes feine Kunstgefühl und jene Grossartigkeit der Anschauungen zeigt, welche den echten Künstler auch dann kennzeichnen, wenn ihm die Sicherheit in manchen technischen Zweigen seiner Kunst abgeht.

R.'s früher erwähnte Enthaltsamkeit als Componist ist nicht von langer Dauer gewesen, denn noch zur Zeit seiner Mitarbeiterschaft an der »Encyclopädie, trat er mit der von ihm gedichteten und in Musik gesetzten Oper »*Le devin du village*« (der Dorfwahrsager) wieder vor das Pariser Publikum; diesmal mit mehr Glück als früher, denn das Werk wurde gleich bei seinem ersten Erscheinen (1752) mit Enthusiasmus aufgenommen. Auch hier treten die Lücken in R.'s musikalischer Bildung stellenweise deutlich genug hervor; die Harmonie ist keineswegs immer correkt und die Fortschreitung der Bässe zeugt

manchmal von einer ungeübten Hand; doch entschädigt dafür ein Zug naiver Grazie, welcher durch das ganze Werk geht und ihm den Stempel des Genius aufdrückt, eine Natürlichkeit, die nicht hoch genug zu schätzen ist, wenn man den damaligen Zustand der Oper in Frankreich in Betracht zieht und die Monotonie der Rhythmen und Formen in der Musik der Vorgänger R.'s mit der seinigen vergleicht. So konnte »*Devin du village*« sich länger als sechzig Jahre auf dem Repertoire der Pariser Oper und fast aller Provincialbühnen Frankreichs erhalten, ungeachtet der Machinationen, die auch jetzt von Seiten der Feinde des Dichter-Componisten gegen ihn unternommen wurden. Wieder bestritt man ihm das geistige Eigenthumsrecht an seinem Werke und bezeichnete sogar als den wirklichen Componisten einen obscuren Musiker in Lyon, Namens Granet; auch Castil-Blaze glaubte noch sichere Beweise dafür beibringen zu können, doch genügt ein Vergleich mit den nach R.'s Tode veröffentlichten Romanzen, über hundert an der Zahl, mit der Musik seiner Opern, um jeden Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft zu unterdrücken. Die Partitur des »*Devin*« erschien zweimal zu Paris im Stich ohne Angabe der Jahreszahl und wurde ein drittesmal gestochen für die von Dalibon veranstaltete Prachtausgabe der Werke R.'s (Paris, 1824—1828, in Octav). An späteren dramatischen Compositionen sind von ihm veröffentlicht: 1) »Pygmalion«, lyrische Scene oder Melodrama (Paris, 1773), merkwürdig als das erste Beispiel dieser in der Folge so beliebt gewordenen Kunstgattung, deren Erfindung R. zwar auch bestritten wurde, jedoch mit Unrecht. 2) »Daphnis und Chloë«. erster Akt und Vorarbeiten zum zweiten (Paris, 1780). 3) Sechs neue Gesänge zum »*Devin du village*« (Paris, 1780).

Als Musikschriftsteller betheiligte sich R. in lebhafter Weise an den literarischen Kämpfen, zu denen die Entwicklung der dramatischen Musik in Paris im Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wiederholt Anlass gab. Die Ankunft der italienischen Buffonisten (1752) war es, welche zuerst das musikalische Paris in zwei Parteien spaltete, deren eine den, von Lully für die französische Oper angenommenen, nunmehr aber schon erstarrten Formen festhielt, während die andere in der Ungezwungenheit der von den Italienern vertretenen komischen Oper das Heil für die musikalisch-dramatische Kunst erblickte. R., durch seine philosophische Richtung getrieben, den Uebeln einer entarteten Kultur durch Rückgang auf einen erträumten Naturzustand zu entgehen — eine Richtung, welche auf politischem Gebiete sein »*Contrat social*«, auf dem der Erziehung sein »Emile« bezeichnet — befand sich selbsverständlich in jenem ersten musikalischen Kriege auf Seiten der Italiener. Der Kampf wurde eröffnet durch eine Broschüre des ebenfalls der Fortschrittspartei angehörigen Baron Grimm »*Lettre sur Omphale*«; die darauf erfolgte Antwort eines Anhängers der Lully'schen Oper gab R. Anlass, auch seine Meinung zu äussern, vorläufig allerdings nur unter dem Schleier der Anonymität und in der Form einer harmlosen Persifflage. Als aber ein Jahr später die italienischen Buffonisten den Intriguen ihrer Gegner, insbesondere der, für ihre Aufführungen entbehrlichen französischen Orchestermusiker weichen mussten, trat R. offen und mit aller Strenge für seine musikalischen Grundsätze in die Schranken, und legte in einer Schrift »*Lettre sur la musique française*« die Mängel und Unwahrheiten der französischen Oper in rücksichtsloser Weise blos. Die Uebereinstimmung seiner Anschauungen mit den später und noch in neuester Zeit wieder zur Geltung gekommenen ist merkwürdig genug, um eine gründliche Kenntnissnahme dieser Schrift auch in unseren Tagen zu rechtfertigen. Zwar geht ihr Verfasser in seiner Abneigung gegen alles Künstliche zu weit, wenn er, wie anderthalb Jahrhunderte vor ihm der Florentiner Musiker Caccini, den Contrapunkt als einen Feind des musikalischen Ausdrucks bezeichnet und p. 196*) ausruft: »Hier die Geigen, dort die Flöten, dort die Fagotte drei

*) Rousseau: „*Ecrits sur la musique*", Paris, 1827.

verschiedene, in keinerlei geistiger Verwandtschaft stehende Themata ausführen zu lassen und dies Chaos Musik zu nennen heisst das Ohr und das Urtheil der Zuhörer beleidigen«. Durchaus beherzigenswerth aber sind die Bemerkungen, welche er im Verlaufe seiner Schrift an eine Analyse der Lully'schen Oper »Armide« knüpft. So sagt er bezüglich der Aufgabe des Orchesters im musikalischen Drama (p. 219): »Wenn man der Leidenschaft die Zeit geben will, sich in allen ihren Bewegungsmomenten zu zeigen, so kann man mit Hülfe eines geschickt angewendeten Orchesters durch die von ihm vorgetragene leidenschaftliche und mannichfaltige Musik dasjenige ausdrücken, was der Darsteller nur recitirend anzudeuten vermag«. Eine von Lully zwischen den Versen: »*Je veux percer son invincible coeur*« und »*Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage, qu'il éprouve toute ma rage*« angebrachte Pause veranlasste ihn zu der Bemerkung (p. 225): »Armide sucht nach Gründen, um sich in ihrem Vorhaben zu bestärken; untersuchen wir, auf welche Art der Componist den Gang der in ihr sich entwickelnden Gefühle versinnlicht hat. Er sah wohl ein, dass eine Trennung der Verse nöthig sei; anstatt aber die im Herzen Armide's wogenden Empfindungen im Orchester zur Erscheinung zu bringen, begnügt er sich mit einer Generalpause, nach welcher er dann in derselben Tonart, auf demselben Accord und mit derselben Note wieder beginnt«. Besonders anstössig ist ihm der regelmässige Wechsel von Tonica und Dominante bei leidenschaftlichen Situationen wie z. B. bei den Worten Armidens »*Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?*« »Guter Gott, was fragt man nach Tonica und Dominante in einem Moment, wo alle harmonische Verbindung unterbrochen sein sollte, wo alles sich vereinigen müsste, die Unordnung und die Aufregung zu malen! Diese vollkommenen Cadenzen sind stets der Tod der Empfindung«. Ebenfalls in Uebereinstimmung mit den neuerdings für das musikalische Drama aufgestellten Theorien tadelt er die grosse Deutlichkeit im Texte der Vocalmusik und meint z. B., der Dichter hätte nach dem Verse (p. 224) »*Enfin il est en ma puissance!*« den folgenden »*Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur*« lieber fortlassen sollen, und dem Zuhörer das Vergnügen überlassen, den Sinn desselben in der Seele der Schauspielerin zu lesen. Auch was den Satzbau betrifft, so giebt er den Vorzug hinsichts der musikalischen Behandlung denjenigen Sprachen, welche die Denkkraft des Zuhörers am meisten in Anspruch nehmen. »Die Inversionen der italienischen Sprache«, behauptet er, »sind für den Bau einer Melodie weit günstiger, als die lehrhafte Ordnung der unsrigen und eine musikalische Phrase entwickelt sich auf angenehmere und interessantere Art, wenn der Sinn einer Rede eine Zeit lang unentschieden bleibt und erst durch das Verbum gleichzeitig mit der Schlusscadenz klar wird, als wenn er schon zu Anfang des Satzes ausgesprochen ist, in welchem Falle sich der Verstand bald befriedigt fühlt, während das Ohr bis zum Ende der Phrase in gesteigerter Spannung verharrt«.

Indem nun R. auf Grund dieser Ansichten schliesslich unverhohlen ausspricht, dass er die französische Sprache für ungeeignet hält, sich überhaupt mit der Musik zu vereinigen, kann man ihn von dem Vorwurf der Einseitigkeit nicht freisprechen, sich auch den Oppositionssturm erklären, den seine »*Lettre sur la musique française*« bei der nationalen Musikpartei hervorrief. Die Sänger und Orchestermitglieder der Grossen Oper versammelten sich auf dem Hofe des Theatergebäudes, um den Verfasser *in effigie* zu verbrennen und der Direktor entzog ihm, trotz des Erfolgs seines »*Devin du village*« den freien Eintritt, der ihm erst zwanzig Jahre später auf Gluck's Verlangen wieder gewährt wurde. Eine Anzahl von gelungenen und misslungenen Antworten wurden gedruckt, in denen es von Angriffen aller Art gegen ihn wimmelte; selbst der Hof nahm Partei in dieser Streitfrage, nachdem man ihm dieselbe als eine, die nationale Ehre berührende dargestellt hatte, und Madame de Pompadour unterliess nichts, um der französischen Oper zum Sieg über ihre Gegner zu verhelfen. R.'s einzige Rache bestand bei dieser Gelegenheit in einem geistreichen Scherz,

betitelt: »*Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*« (»Brief eines Orchestermitgliedes der Grossen Oper an seine Collegen«), in welchem er seine Widersacher *ad absurdum* führte.

Die Offenheit und Gradheit des Charakters, welche wir in R.'s nichtmusikalischen Schriften bewundern, zeigte er auch als Musiker durch ein öffentliches Bekenntniss seines Irrthums bezüglich der Lebens- und Entwickelungs-Fähigkeit der französischen Grossen Oper, nachdem in Gluck der Mann erschienen war, um die Möglichkeit einer solchen durch die That zu beweisen. Sein Freund de Corancey berichtet, dass er, der sich völlig von diesem Schauspiel entwöhnt hatte, alle Vorstellungen des »Orpheus« ohne Unterbrechung besucht hat; auch äusserte er gegen denselben: »Ich bin weit entfernt, die Meinung Derjenigen zu theilen, welche Gluck Mangel an Melodie vorwerfen; ich finde, dass ihm die Melodie bei allen Poren herausströmt«. Dass er an der durch Gluck's Erscheinen wiederum hervorgerufenen musikalisch-literarischen Fehde thätigen Antheil nehmen werde, liess sich erwarten; seine beiden Schriften: »*Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck*« und »*Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de M. le chevalier Gluck*«*) zeugen von der Hochachtung, welche er dem Streben dieses bahnbrechenden Künstlers zollte. Seine übrigen Werke musikalischen Inhalts, welche zusammen mit den schon genannten in einem »*Ecrits sur la musique*« betitelten Bande seiner gesammten Werke erschienen, sind die folgenden: 1) »*Lettre à M. le docteur Burney*«. 2) »*Sur la musique militaire*«. 3) »*Airs militaires*«. 4) »*Airs de cloches*«. 5) »*Lettre à M. Grimm à l'occasion d'Omphale*«. Sie geben sämmtlich Zeugniss von der echt musikalischen Empfindungsweise und dem über das Gewöhnliche hinausstrebenden Gedankenflug ihres Verfassers, wirkten zu ihrer Zeit mächtig zur Hebung des musikalischen Geschmackes in seinem Vaterlande und verdienen auch noch heute mit der gleichen Aufmerksamkeit gelesen zu werden, wie seine übrigen Werke. W. L—s.

Roussel, François, französischer Componist des 16. Jahrhunderts, kam früh nach Italien und war in diesem Lande unter dem Namen Roselli bekannt. In Rom, wo er sich im Februar 1548 niedergelassen hatte, wurde er, als der Nachfolger Dominico Ferrasboscos, Lehrer der Chorknaben an der päpstlichen Kapelle. 1550 musste er jedoch Rom verlassen, kehrte aber 1572 dahin zurück und erhielt eine Kapellmeisterstelle an der Kirche San Lateran. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, wohl aber weiss man, dass er von Zeitgenossen rühmlichst genannt wurde. Vincent Galilei bringt in seinem »*Fronimo*«, p. 61, zwei Gesänge für die Lautentabulatur von ihm. Ferner kennt man unter seinem Namen: »*Il primo libro de' Madrigali a 5 voci*« (Florenz, Junte); »*Chansons nouvelles mises en musique à 4, 5 et 6 parties*« (Paris, Adrian Leroy und Robert Ballard, 1577, in 4°). Auch sind Madrigale in den Sammlungen verschiedener Autoren, von Gardane (Venedig, 1557) und Scotto (1561) enthalten. Pitoni hat das Manuscript einer Messe von R. in den Archiven von St. Lorenz zu Damaskus aufgefunden.

Roussel, Ferdinande, Violinist in Paris gegen das Ende des 18. Jahrhunderts, war erster Violinist am *Théâtre lyrique* (1799). Ein Büchelchen von ihm erschien unter dem Titel: »*Guide musical ou Théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale*« (Paris, 1775, klein in 4° obl.).

Rousselière, Jean Baptiste Charles **de la,** ein Autor, welcher die folgende kleine Arbeit veröffentlichte: »*Traité des languettes imperiales pour la perfection du clavessin, nouvelle invention française présentée au Roi, à MM. de l'Académie royale, et à MM. de la Musique de la chapelle de Sa Majesté, etc. avec un advis très utile pour l'entretion de l'accord en tous temps*« (Paris, 1679, in 8°).

*) Zum Verständniss dieses Titels sei bemerkt, dass R. hier auf den ihm gemachten Vorwurf anspielt, er sei nicht der wirkliche Componist der Musik zum „*Devin du village*“, und mit dem Namen des „*petit faiseur*“ den vorgeblichen Autor seiner Musik bezeichnet, dessen Namen er selbst nur geborgt habe.

Roussier, Abbé Pierre Joseph, geboren zu Marseille 1716. Hier besuchte er das Seminar und erhielt später in dieser Stadt eine Pfarrerstelle, die er beibehielt, bis er 1754 eine Reise nach Paris unternahm, und darauf in Econis in der Normandie ein Kanonikat erhielt, woselbst er 1790 starb. Musik hatte er nicht eigentlich fachmässig studirt, aber angezogen von der Theorie dieser Kunst sich leidenschaftlich mit dem Studium derselben beschäftigt. Zunächst waren es die, von Rameau aufgestellten Principien, die er sich zu eigen machte. Sein erstes Buch: »*Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin avec une méthode d'accompagnement*« (Paris, Duchesne, 1764, in 8°, p. 192), mit einer Vorrede von 28 Seiten, besteht aus drei Abschnitten, von denen die beiden ersten nur eine Classifikation und Analyse der Accorde nach den Principien Rameau's enthalten. R. hat jedoch das Verdienst, in Frankreich der erste gewesen zu sein, der die Bedeutung der Accordfolge betont. Im dritten Abschnitt macht R. den Vorschlag, eine gewisse Anzahl, damals noch nicht gebräuchlicher Harmonien in die Theorie aufzunehmen. Hier erschien er leider als zu wenig Musiker, um nicht bei der Combination seiner Accorde auch solche anzuführen, die gar nicht in Anwendung zu bringen sind. Fétis (»*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*«, p. 111 und 112) verbreitet sich hierüber in eingehender Weise. Elf Jahre später veröffentlichte R. eine Vervollständigung seiner ersten Abhandlung unter dem Titel: »*L'Harmonie pratique ou exemples pour le Traité des accords*« (Paris, 1775, in 8). Bei seinen weiteren theoretischen Untersuchungen folgt er der dunklen Spur des Timaeus, von Platon und von Rameau (»*Génération harmonique*«, p. 43 et suiv.) in den Resultaten dargestellt. Eine antike Bronce (s. Montfaucon »*L'Antiquité expliquée*«), welche die Folge der sieben Hauptplaneten von Saturn bis zur Venus darstellt, lieferte ihm die Analogie zur Tonleiter *h, e, d, e, f, g, a* von diesem Princip geht er aus, um die Folge der zwölf absteigenden Quinten zu finden *h, e, a, d, g, c* u. s. w. und indem er die dreifache Fortschreitung anwendet, gelangt er bei der zwölften Quinte zu der Zahl 551,441, nach seiner Meinung das Komma von *Ces* zu *H*. Hierauf stützt er die Behauptung, dass die von Ptolemäus, Zarlino und später von anderen Mathematikern angenommenen Intervallenverhältnisse falsch seien. Diese und andere unrichtige Voraussetzungen erfüllen seine folgenden Bücher. Die Titel derselben lauten: »*Observations sur différents points de l'harmonie*« (Genève et Paris, d'Houry, 1765, in 8°). »*Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens, avec un parallèle entre le système des Egyptiens et celui des modernes*« (Paris, Lacombe, 1770, in 4°). »*Deux lettres à l'auteur du Journal des Beaux-Arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire*« (Paris, 1771, in 12°). »*Notes et observations sur le Mémoire du P. Amyot concernant la musique des Chinois*« (Paris, Nyon, 1779, in 4°). Ferner seien von den Schriften des Abbé noch erwähnt: »*Mémoire sur la harpe nouvelle de M. Cousineau, luthier de la reine, mis au jour par M. F. Delaulnaye, du Musée litteraire de Paris*« (Paris, Lamy, 1782, in 12°, 40 p. »*Mémoire sur le clavecin chromatique de M. de la Borde*« (Paris, 1782, in 4°). »*Nouvelle manière de chiffrer la basse continue*« (Paris, 1756). »*Lettre à M. de la Blancherie sur le clavecin de M. de la Borde (dans les Nouvelles de la république des lettres et des arts* 1781, *No.* 16)«. »*Lettres sur l'acception des mots, basse fondamentale, dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau*«.

Rovelli, Joseph, Violoncellist, geboren zu Bergamo 1753, machte seine musikalischen Studien in Mailand. 1782 trat er als Kammervirtuose in die Dienste des Herzogs von Parma. Der Infant Don Louis war sein Schüler. Er starb zu Parma am 12. Novbr. 1806. Für das Cello componirte er Concerte und Solo's, die in Italien bekannt sind. Sein Sohn,

Rovelli, Pierre, geboren am 6. Febr. 1793, wurde durch Rudolph Kreutzer in Paris zum Violinisten gebildet. Er erhielt, nach Bergamo zurückgekehrt, einen Platz als Musikdirektor der Kirche St. Maria Maggiore und am Theater. Er heiratete die Tochter des Compositionslehrers Förster in Wien, Micheline, eine vorzügliche Pianistin, und starb am 8. Septbr. 1838 in Bergamo. Auch von ihm sind im Manuscript Compositionen für Violine vorhanden.

Rovetta, Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, wurde in den letzten Jahren desselben in Venedig geboren. Nachdem er als Knabe schon dem Sängerchor zu St. Markus angehört hatte, wurde er im December 1623 als Bassist mit einem Gehalt von 70 Ducaten bei demselben Chor angestellt. Von dieser Zeit an war er auch Schüler von Monteverde. Nebenbei bereitete er sich für den geistlichen Stand vor, wurde Priester an der Kirche San Fatimo und trat in die Ordensgemeinschaft St. Sylvester. Im December 1627 folgte er dem Alessandro Grandi in der Stellung als Vicekapellmeister an St. Marcus mit einem Gehalt von 120 Ducaten, erhielt aber mehrere Jahre hinter einander 40 und 20 Dukaten *(per mera carità)*, wie es in den Registern verzeichnet ist. Nach dem Tode Monteverde's folgte er diesem im Amte als erster Kapellmeister derselben Kirche am 21. Juli 1643. Die Lebensweise dieses verdienten Componisten war eine äusserst schlichte, er lebte in Gemeinschaft seiner Schwester Helene, deren Sohn Giovanni Battista er erzog und in der Musik unterrichtete und der aus Dankbarkeit für seinen Onkel den Namen Rovettino (s. unten) annahm. R. starb am 16. Juli 1667 und hatte in seinem Testament bestimmt, dass seine Leiche in der Nacht auf einer Gondel nach der Kirche San Sylvester geführt und ohne jegliche Ceremonien daselbst beigesetzt werde; doch hatte er ein Kapital ausgesetzt, damit jedes Jahr eine, von ihm componirte Todtenmesse für zwei Chöre und die Motette »*Ad Dominum cum tribularer*« ohne Beihülfe der Mönche abwechselnd in St. Marc und St. Sylvester gesungen werde. Von seinen Compositionen sind die folgenden zu nennen: die Oper »*Ercole in Lidia*«, aufgeführt in Venedig 1645; auch ein Theil der Oper »*Argiope*«, aufgeführt 1649. Ferner: »*Salmi concertati per Vespri a* 5 *et* 6 *voci ed altri con due violini, e Motetti a* 2 *e* 3 *voci con alcuni canzoni per sonare a* 3 *e* 4 *voci*«, op. 1 (in Venetia, app. Bart. Magni, 1626, in 4°). »*Madrigali concertati a* 2, 3, 4 *et* 6 *voci, e due violini, con un dialogo nel fine et una cantata a voce sola, libro primo, opera seconda*« (Venetia, 1627, in 4°; eine zweite Ausgabe: Rotterdam, 1660, in 4°). »*Motetti concertati a* 3, 4 *et* 6 *voci con la Litania della B. V. ed una Messa concertata a voci pari*«, op. 3 (in Venetia, app. Bart. Magni, 1635, in 4°). »*Madrigali concertati a* 2, 3, *ed altri a* 5, 6 *e* 8 *voci, con due versi ed una cantata a* 4 *voci*«, libro 2, op. 6 (ibid. 1640). »*Salmi a* 5 *e* 6 *voci, con* 2 *violini*«, op. 8 (ibid.). »*Salmi a otto voci e basso per l'organo*«. »*Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci, con violini se piace*«, lib. 2, op. 9. »*Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci con litanie e* 4 *voci*«, lib. 3, op. 10 (ibid. 1647). »*Salmi a otto voci*« (in Venetia, Aless. Vincenti, 1644). »*Madrigali concertati a* 2, 3, 4 *voci*«, lib. 3, racoltati da Giv. della Volpe (ibid. 1645). »*Salmi per i vespri e compietà a otto voci da cantarsi alla breve secondo l'uso di S. Marco*« (ibid. 1662).

Rovettino, Giovanni Battista Volpe, Neffe und Schüler des Vorigen, hat mehrere nachgelassene Werke seines Onkels veröffentlicht. Von ihm selbst sind vier Opern bekannt, welche in Venedig aufgeführt wurden, sie heissen: »*Antiope*« (1649); »*Costanza di Rosmonda*« (1659); »*Gli Amori di Apollo e Leucotae*« (1663). »*La Roselina*« (1664).

Rovesciamente (ital.), die Umkehrung der Stimmen und der doppelte Contrapunkt (s. d.).

Rovescio (ital.), s. v. a. *riverso.*

Roy, s. *Leroy.*

Royal-Crescendo nannte der, in Berlin lebende Hofrath Bauer ein, von ihm 1786 erbautes Tasteninstrument, das einen Umfang von *C* bis f_3 hatte, mit einem

Flötenregister versehen war und vermittelst des Pedals sechs Veränderungen zuliess.

Royer, Joseph Nicolas Pancratius, Hofcomponist und Generalinspector der königl. Oper zu Paris, entstammte einer vornehmen Familie in Burgund, wo er 1701 geboren war. Er erhielt früh Musikunterricht und erwählte später, als seine Eltern starben und ihn ohne Vermögen zurückliessen, die Musik zu seinem Beruf. 1725 kam er als trefflicher Orgel- und Clavierspieler nach Paris und wurde 1746 als Lehrer der königlichen Kinder angestellt. Nachdem er bereits 1741 die Direktion der Oper übernommen hatte, leitete er auch später die *Concert spirituel* und wurde zum Hofcomponisten ernannt. Er starb am 11. Jan. 1755 zu Paris. Seine Compositionen ohne besondern Werth bestehen in Cantaten, Cantatillen und vier Opern: »*Pyrrhus*«, in der königl. Akademie 1730 aufgeführt: »*Zaïde*« (1739); »*Le Pouvoir de l'amour*« (1743); »*Almasis*« (1750), in der Oper dargestellt und in Partitur gestochen.

Roze, Abbé Nicolas, Kirchencomponist, geboren am 17. Jan. 1745 zu Bourg-Neuf, Diözese Châlon. Im siebenten Jahre kam er als Sänger in den Knabenchor der Hauptkirche zu Beaune und erhielt kurze Zeit darauf den Unterricht des Abts Rousseau von Dijon in der Composition. Schon während dieser Zeit componirte er einige Stücke, doch wünschte man, da er eine schöne Stimme besass, die anstrengenden theoretischen Studien ihr fern zu halten, um diese zu schonen. Abbé Homet, der ihn einige Jahre später unterrichtete, war derselben Meinung; nichtsdestoweniger setzte der zwölfjährige Knabe während seines Aufenthalts im Seminar zu Autun eine ziemliche Zahl von Stücken für den Kirchengesang, welche vielfach in den Kirchen der Diözese aufgeführt wurden, in Musik. 22 Jahr alt, erhielt er in seiner Vaterstadt die Direktion eines Kirchenchors und 1769, als er eine Messe seiner Composition bei Gelegenheit einer Anwesenheit in Paris dem Intendanten der Hofmusik, Dauvergne, vorlegte, durch diesen eine Stelle als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Angers und fünf Jahre später, 1775, an der Kirche »Des Innocens« zu Paris. Die Stelle gab er aber nach vier Jahren auf und widmete sich ganz dem Unterricht in der Composition und im Gesang. 1807, nach dem Tode Langlé's, wurde er Bibliothekar des Conservatoriums. In dieser Stellung starb er am 30. Septbr. 1819. Von seinen vielen Werken sind als gedruckt bekannt: Motette »*Vivat in aeternum*«, zur Salbung Napoleons componirt und bei allen feierlichen Gelegenheiten während des Kaiserreichs gesungen (Paris, Janet). »*Laudate pueri*« für zwei Stimmen und Orgel (Paris, Beaucé). Messe für drei Stimmen und Orgel (Paris, Sieber). »*Vivat Rex*«, vierstimmige Motette mit Orchester (Paris, Janet). »*Méthode de plain-chant*« (Paris, Troupenas, in 4°). »*Système d'harmonie*« von La Borde veröffentlicht in »*Essai sur la musique*« p. 475—483.

Riegel, Friedrich Samuel, geboren 1825 zu Regensburg. Von 1853 bis 1855 Organist an der Barfüsserkirche und Kapellmeister an den protestantischen Kirchen zu Augsburg, seit 1858 Cantor und Organist an der protestantischen Kirche und Professor am königl. Conservatorium zu München. Sein mit Dr. L. Schöberlein (Professor in Göttingen) herausgegebenes Werk: »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs«, I.—III. Bd. (Göttingen, 1865—1869) hat viele Verbreitung gefunden. Ebenso seine »*Musica Sacra* für höhere Schulen« (Göttingen, 1869).

Rubamento di Tempo und

Rubato, s. *Tempo rubato.*

Rubebbe, s. v. a. *Rebec* (s. d.).

Rubei, Flavio, geboren zu Lodi, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Domherr der Kathedrale daselbst. Er ist als Verfasser der folgenden Arbeit hier genannt: »*Psalmorum vesperarum totius anni diebus festorum quatuor vocum liber primus*« (Venedig, Gardane, 1578, 4°).

Rubei, Emilio, Chordirektor der Kirche Loretto (Santa-Casa) im Kirchenstaat, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die folgenden Arbeiten sind

von ihm: »*Motettorum a* 2, 3, 4 *vocum, liber primus*« (Laureti, apud S. B. Schopinum, 1642, in 4°). »*Liber secundus*«, op. 3 (ibid. 1645).

Rubeis, s. Rossi, Salomon.

Rubert, Johann Martin, Organist und Componist, geboren zu Nürnberg 1615, erlernte und vervollkommnete sich im Orgelspiel, Composition und Gesang in Hamburg und Leipzig. In Stralsund übernahm er 1640 die Organistenstelle an St. Nicolas, lebte dort höchst geschätzt als Künstler und starb nach 40jähriger Thätigkeit in diesem Amt 1680. Seine im Druck erschienenen Compositionen sind die folgenden: »Weltliche musikalische Arien mit zwei bis drei Vocal- und ebensoviel Instrumental-Stimmen und dem Generalbass« (Stralsund, 1647). »Sinfonien, Scherzi, Ballete, Allemanten, Couranten und Sarabanden von zwei Violinen und Generalbass« (Greifswald, 1650, in 4°). »Musikalische Seelenerquickung, aus hochgelehrter Männer Predigten entlehnet und mit 1, 2, 3 Vocalstimmen und 2 bis 5 Violen, nebst dem *Basso continuo*, auf besondere Dialogenart gesetzt von u. s. w.« (Stralsund, 1664, in 4°). Mit seinem Bildniss, von Iselburgen gestochen.

Rubinelli, Giovanni Maria, einer der vorzüglichsten und seiner Zeit beliebtesten Contrealtisten Italiens, war zu Brescia 1753 geboren. 18 Jahr alt, betrat er zum ersten Mal die Bühne, und seine klare, biegsame und sympathische Stimme verschaffte ihm vom Anfang bis zum Ende seiner Carrière den Beifall der Zuhörer. 1772 trat er in den Dienst des Grossherzogs von Würtemberg und lebte bis 1778 zu Stuttgart. Nach Italien zurückgekehrt, sang er in Mailand, Livorno, Neapel, Florenz und Rom, im J. 1786 in London. In Vicenza, 1791 in »La Morte di Cleopatra« von Nasolini und 1792 in Verona errang er einen wahrhaft glänzenden Erfolg. 1800 zog er sich von der Bühne zurück und lebte bis zu seinem Tode in Brescia, wo er 1829, 76 Jahre alt, starb.

Rubini, Bonaventura, Franziskanermönch und Kapellmeister des Klosters Montichio in Sicilien, wurde in Palermo Mitte des 17. Jahrhunderts geboren. Von seinen Compositionen sind heute bekannt: »*Messe concertate a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *e* 9 *voci*«, op. 1 (Palermo, Scaglioni, 1645, in 4°). »*Il primo libro de Motetti concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*«, op. 3 (Palermo, Fr. Terranova, 1681, in 4°).

Rubini, Giovanni Battista, einer der bedeutendsten Sänger, wurde am 7. April 1795 zu Romano bei Bergamo geboren. Unbezwingliche Lust trieb ihn zur Bühne, die er 1822 als armer und ungebildeter Chorist zum ersten Male betrat, und 1825 bis 1840 war er der bedeutendste und gefeiertste Tenorist Europas, der, bevor er von der Bühne abging, auf seinen Triumphzügen durch Italien, England, Frankreich und Deutschland, 3 Millionen Franken gespart hatte. Er starb am 2. März 1845 in Romano. Zu seinen besten Schülern zählt der berühmte Mario. Rubini's Stimme glänzte durch Kraft, Fülle und bezaubernden Wohllaut, ganz enorm war seine Kehlenfertigkeit und fesselnd sein gefühlvoller Vortrag, den er durch die geschmackvollsten gesanglichen Verzierungen auszuschmücken verstand. O. L—l.

Rubino, auch **Robino,** französischer Componist und ausgezeichneter Sänger, dessen Name wahrscheinlich Robin lautete, lebte 1539 zu Rom als Chormeister des Knabenchors an der päpstlichen Kapelle. Fünf Jahre erfüllte er hier seine Berufspflichten für fünf römische Thaler monatlich. Nachdem er einige Jahre an der Kirche San Lateran Kapellmeister gewesen, kehrte er noch einmal an die päpstliche Kapelle in seiner früheren Eigenschaft zurück und erhielt jetzt sechs römische Thaler den Monat. 1553 wurde er Kapellmeister und Stiftsherr an Maria Maggiore. Pitoni (»*Notizie de contrapuntisti, etc.*«) giebt an in den Archiven der Kirche San Lorenzo in Damaso, lobenswerthe Motetten von R. gefunden zu haben. Seine Manuscripte hat R. testamentarisch der Kirche San Maria Maggiore vermacht (s. Abbé Paul de Angelis »*Basilicae S. Mariae Majoris de urbe descript. etc.*«).

Rubinstein, Anton Gregor, einer der bedeutendsten Componisten und unstreitig der hervorragendste Claviervirtuose der Gegenwart, ist am 30. Novbr.

1829 in dem wallachischen Dorfe Wechwotynez unweit Jassy geboren. Bald nach seiner Geburt siedelten seine Eltern nach Moskau über, woselbst sein Vater eine Bleistiftfabrik errichtete. Seine Mutter war selber musikalisch gebildet, so dass sie den Sohn vom Beginn seines sechsten Jahres an in den Anfangsgründen der Musik und im Clavierspiel zu unterrichten vermochte. Seine herrlichen Anlagen zeigten sich sehr bald und die ungewöhnlich schnellen Fortschritte, welche er machte, veranlassten die Mutter nach zwei Jahren, dem besten Clavierlehrer Moskau's, Villoing, die fernere Ausbildung ihres Sohnes anzuvertrauen. Für das Clavierspiel blieb auch dieser Lehrer der einzige Rubinstein's. Als Villoing 1839 nach Paris reiste, begleitete ihn Rubinstein, der schon 1838 in Moskau öffentlich gespielt hatte. In Paris gab er ein Concert in Gegenwart von ausgezeichneten Künstlern, wie Franz Liszt, die sich rückhaltslos über seine eminenten Leistungen äusserten. R. spielte in diesem Concert Compositionen von Bach, Beethoven, Hummel, Chopin und Liszt. Die Rückreise wurde, nach den Erfolgen, die er in Paris gefunden hatte, über Holland, England, Deutschland, Schweden und Dänemark ausgedehnt und aller Orten erwies man dem ungewöhnlichen Talent des jugendlichen Künstlers die grösste Theilnahme. Nach Russland zurückgekehrt verweilte er daselbst wieder ungefähr ein Jahr, während dessen er noch mehrfach in Concerten spielte, dann ging seine Mutter mit ihm und seinem jüngeren Bruder Nicolaus nach Deutschland. Dieser letztere war zwar erst sechs Jahre alt, doch glaubte die Mutter ebenfalls glückliche Anlagen für Musik an ihm zu bemerken. In Berlin, wohin sie sich wandten, wurden beide Brüder auf den Rath Meyerbeer's dem Professor Dehn zum Unterricht in der Composition übergeben und beide betrieben unter dessen Leitung mehrere Jahre die eifrigsten Studien. R. selbst schrieb in jener Zeit seinem jüngeren Bruder mehr Compositionstalent zu, als sich selber; seine Voraussetzungen trafen aber doch nicht ganz zu, denn der Bruder verliess bald darauf für einige Zeit die musikalische Carrière und kehrte mit der Mutter nach Moskau zurück. Diese Wendung wurde hauptsächlich durch Krankheit und den darauf 1846 erfolgenden Tod des Vaters herbeigeführt. Anton Rubinstein ging auf ein Jahr nach Wien und unternahm von dort aus in Gemeinschaft des Flötisten Heindl eine Concertreise durch Ungarn. Nunmehr fasste er den Plan, nach Amerika zu gehen; allein in Berlin, welches er auf dem Wege nach Hamburg passirte, wurde er anderen Sinnes, er blieb in dieser Stadt und kehrte erst beim Ausbruch der Revolution im J. 1848 nach Russland zurück.

Während der Zeit dieses Aufenthaltes in Berlin beschäftigte er sich vielfach und mit immer mehr Vorliebe mit der Composition, so dass seine Uebungen im Clavierspiel, worin er es aber bereits zu höchster Fertigkeit gebracht hatte, zurücktraten. In Petersburg, wo er nachdem seinen Aufenthalt nahm, ertheilte er Musikunterricht und gab in jedem Jahre ein Concert, in dem er das Publikum mit seinen Compositionen bekannt machte. 1849 componirte er seine erste dreiaktige Oper »*Demitri du Don*«, welche aber erst 1859 aufgeführt wurde. Der Erfolg dieses Werkes verschaffte ihm die Gunst der Grossfürstin Helene von Russland, welche dem Künstler eine Wohnung in ihrem Palais Kamenoiostrow anbot, damit er dort ungestört seinen Arbeiten sich widmen könne. Durch die Prinzessin angeregt, begann er in einaktigen Opern Charakterbilder der verschiedenen Völkerschaften Russlands zu schaffen: er componirte drei derartige Opern» Tcherkesse« (Die Rache), »Sibirische Jäger« und »Thoms, der Idiot des Dorfes«, wovon die letztere 1853 zur Aufführung kam. Nach einer abermaligen Rundreise durch Deutschland, England und Frankreich, auf welcher sein Ruf als Virtuose ersten Ranges sich vollständig befestigte und er sich auch als Componist vortheilhaft bekannt machte, kehrte er wiederum nach Petersburg zurück und wurde daselbst als Concertdirektor mit einer lebenslänglichen bedeutenden Gage angestellt. Er trat an die Spitze der, von einflussreichen Persönlichkeiten 1859 gegründeten »Russischen Musikgesellschaft«

und des am 17. Octbr. 1862 eröffneten Conservatoriums und widmete beiden Instituten eine umfassende Thätigkeit während längerer Zeit. Gegen Ende des Jahres 1867 gab er indess diese Wirksamkeit ganz auf und unternahm abermals eine grössere Concertreise, auf welcher die Triumphe, die er als ausführender Künstler errang, gegen die früherer Jahre womöglich noch gesteigert waren. In Wien, Paris, London und Berlin wurde er wahrhaft glanzvoll aufgenommen; zugleich führte er überall diese oder jene seiner neuen Compositionen auf, die in wahrhaft überraschend kurzen Zwischenräumen aufeinander folgten. Im Winter 1872—73 concertirte er in Amerika, wo seine Compositionen bereits einen grossen Kreis von Verehrern gefunden hatten und auch hier errang er durch sein geniales Spiel, wie durch die ungewöhnliche Ausdauer, die er dabei entwickelte, enthusiastische Anerkennung. Die ganz gleichen Erfolge erreichte er in England, wo er während der Saison 1877 concertirte. Von hohen Auszeichnungen, die ihm zu Theil wurden, ist besonders zu erwähnen, dass ihn der Kaiser von Russland 1869 mit dem Wladimir-Orden schmückte, der ihn zugleich in den Adelstand erhebt, und der Präsident der französischen Republik, Mac Mahon, 1877 ihm eigenhändig den Orden der Ehrenlegion überreichte.

Auch sein Compositionstalent trieb früh schon Blüthen und Früchte. Noch während seiner Kinderjahre wurden zehn Compositionen von ihm gedruckt, und zwar für Piano: op. 1: »*Ondine*«, Etude; op. 7: »*Hommage à Jenny Lind*« (beide bei Schlesinger in Berlin); op. 8: »*Voix intérieures*« (Wien, bei Wessely); op. 9: »*Trois Melodies caracteristiques p. Piano à 4 mains*« und op. 10: »*Deux Nocturnes p. Piano*« (beide bei Haslinger in Wien); und für Gesang: op. 2: »Zuruf aus der Ferne« (Cöln, bei Schloss); op. 3: Romance: »*Comment disait-il de Victor Hugo p. Chant avec Piano*«; op. 4: »Gebet«; op. 5: »Die Nachtigall«; op. 6: »Die Lerche« (sämmtlich bei Gresser in Moskau). Seitdem aber hat der ausserordentliche Künstler eine grosse Zahl von Werken aller Art geschaffen, die ebenso seine reiche Begabung, wie seine Herrschaft über das gesammte Tonmaterial bezeugen. Von seinen Liedern (op. 1, 8, 27, 32, 33, 34, 36, 57, 72, 76, 78 und 83), und den zweistimmigen (op. 48 und 67) sind einzelne zu erklärten Lieblingen in Haus und Concertsaal geworden, wie: »Gönnt mir goldne Tageshelle«, »Liebes goldnes Ringelein«, »Schlag die Tschadra zurück«, »Gelb rollt mir zu Füssen«, »Es schwebte ein Engel den Himmel entlang«, »Glücklich lebt vor Noth geborgen«, »Sonne scheint noch«, »Es blinkt der Thau«, der Asra: »Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter« u. A. Selbstverständlich erfreuen sich seine Clavierstücke, seine Etuden (op. 81), Caprices, Nocturnes, Fantasien u. s. w. als eben so wirksame wie fördernde Concertstücke der weitesten Verbreitung. Als eine dankbare Bereicherung der Literatur für Kammermusik sind namentlich seine Sonaten für Clavier und Violine (op. 13, 19, 41, 49), für Clavier und Cello (op. 18, 39), seine Trios (op. 15, 52, 85), die Quartette (op. 17, 66, 90), das Quintett (op. 55) für Clavier und Blasinstrumente und op. 59 für Streichinstrumente zu nennen. Von seinen fünf Concerten für Clavier (op. 25, 35, 45, 70 und 94) ist namentlich das in *D-moll* (op. 70) beliebt. Ausserdem componirte er ein Concert für Violine (op. 46) und zwei für Violoncello (op. 65 und 96). Von den Sinfonien Rubinstein's (op. 40, 42, 56, 95) haben besonders op. 42: »*Ocean*« und die »*Symphonie dramatique*«, op. 95, ihren Rundgang durch die Concertsäle gemacht und mit steigendem Erfolge. Eine besonders ausgebreitete und erfolgreiche Thätigkeit entwickelte der Meister endlich auch auf dem Gebiet der dramatischen Musik und zwar sowol auf dem des Oratoriums, wie auf dem der Oper, und gerade hier dürfen wir gewiss noch Grosses und Bedeutendes von dem, in der Vollkraft seines Lebens stehenden Meister erwarten. Wenn auch die Opern: »Die Kinder der Haide«, Oper in vier Akten, »*Feramors, (Lalla Rookh)*, lyrische Oper in drei Aufzügen und »Der Dämon«, phantastische Oper in drei Akten (zum ersten Mal aufgeführt auf dem St. Marientheater zu St. Petersburg am 25. Jan. 1875), sich nicht auf der Bühne zu halten ver-

mochten, so zeigten doch sie schon, welch bedeutendes dramatisches Talent hier nach Entwickelung strebte und dass es gross und herrlich zum Durchbruch gekommen ist, das bewies der Erfolg, den »Die Maccabäer«, Oper in drei Aufzügen, bei ihrer ersten Aufführung in Berlin am 17. April 1875 hatten und der sich überall wiederholte, wo die Oper seitdem gegeben wurde. Dasselbe gilt von seinen Oratorien: »Das verlorene Paradies«, geistliche Oper in drei Theilen, »Der Thurm zu Babel«, geistliche Oper in einem Aufzug, die beide gross empfundene und ausgeführte Partien von unmittelbar zwingender dramatischer Wirkung enthalten. Rubinstein's neueste Oper »Nero« ist bereits im Clavierauszuge erschienen (Leipzig, B. Senff), harrt aber noch der Aufführung, die im Herbst (1877) im Théâtre italienne in Paris stattfinden soll. Der oben erwähnte Bruder Anton Rubinstein's:

Rubinstein, Nicolaus, wirkt als Direktor des Conservatoriums, des Gesangvereins und des Orchesters der Russischen Musikgesellschaft in Moskau und ist nur selten mit Compositionen und noch seltener als Virtuose hervorgetreten.

Rubri, Andreo, geboren zu Venedig 1739, trat jung in das Jesuitencollegium und unterrichtete in den schönen Wissenschaften im College zu Brescia. Später zog er sich nach Venedig zurück und beschäftigte sich mit literarischen Arbeiten. Eine davon, welche ausführlich die italienische Oper behandelt, ist betitelt: »*Opuscolo all apertura del nuovo teatro in Venezia nel* 1792« (Venezia, 1792, in 8°, 115 S.).

Rückers, Hans oder Johann, genannt der Aeltere, war einer der berühmtesten Clavier- und Orgelbauer seiner Zeit. Er lebte zu Amsterdam gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. In die Corporation zu St. Luc in Amsterdam trat er 1579 ein; 1591 wurde er Stimmer der grossen Orgel der Kathedrale, welcher er 1593 vierzehn oder fünfzehn Register anfügte. Von 1615 bis 1623 übernahm er auch das Stimmen mehrerer anderer Orgeln in Amsterdam. Sein Todesjahr wird als 1640 oder 1641 angenommen. Fétis besass ein Instrument von Rückers, das er (»*Biogr. univ.*«, Th. 7, S. 346) als ein Spinett beschreibt, welches zwei Claviere enthielt, die einzeln oder zusammen gespielt werden konnten. Die obere Claviatur war mit der Octave der untern verbunden und der Zusammenklang dieser Octaven von schöner Wirkung. Das Instrument trug die Inschrift »*Hans Rückers me fecit Antverpiae* 1610«. Der Erbauer dieses Instruments besass vier Söhne, Franz, Hans, Andreas, Anton; als Instrumentenmacher ist nur bekannt geworden:

Rückers, Andreas, der Aeltere, im August 1579 geboren, brachte eine verbesserte Mechanik bei den Instrumenten, die er baute, in Anwendung.

Rückers, Andreas, der Jüngere, des Vorigen Sohn, erlernte durch seinen Vater dieselbe Kunst, und erfreute sich im Anfang der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eines besonderen Rufs: gute Claviere zu verfertigen. Mehrere derselben wurden von berühmten Malern Antwerpens mit Malereien von Blumen und Arabesken geschmückt. Aus diesem Grunde sind auch derartige Instrumente später zerstört worden, um die bemalten Flächen als Bilder zu verwerthen. In seiner Glanzzeit bis 1770 kostete ein Clavier von Rückers 3000 Frcs., später fielen sie erheblich im Preise.

Rudel, Jaufre, Prinz von Blaya, ein Troubadour in der Zeit von 1140 bis 1170, der viele schöne Lieder erfand und sie zugleich mit Melodien versah. Er hatte sein Herz in glühender Liebe der Gräfin von Tripolis zugewendet, ohne sie je gesehen zu haben, nur auf die Schilderung, welche die, aus Antiochia kommenden Pilger von ihrer grossen Güte und Freundlichkeit machten. »Er dichtete nun auf sie«, wie es in den alten Nachrichten heisst, »viele schöne Lieder mit schönen Weisen und in kurzen Versen und nahm endlich, weil er dem Verlangen, sie zu sehen, nicht widerstehen konnte, selber das Kreuz und ging zur See. Auf dem Schiff überfiel ihn eine schwere Krankheit, so dass seine Reisegefährten ihn für todt hielten; sie brachten ihn indess noch bis nach Tripolis in eine Herberge. Als man die Gräfin von dem ganzen Vor-

gange unterrichtet hatte, kam sie an sein Bett und nahm den schon halb todten Ritter in ihre Arme. Dieser merkte, dass es die Gräfin war, kam wieder zur Besinnung und pries Gott, dass er so lange sein Leben gefristet, bis er sie gesehen. Darauf starb er in den Armen der Gräfin und diese liess ihn in dem Tempelhause zu Tripolis ehrenvoll bestatten und sie selbst ging aus Schmerz über seinen Tod an demselben Tage in das Kloster.

Rudenius, auch **Rude,** Johann, Lautenist, geboren zu Leipzig, wo er auch die Rechte studirte, gab 1600 eine Sammlung von Stücken anderer Meister, die er für die Laute arrangirt hatte, heraus, welche betitelt ist: »*Flores musicae, seu suavissimae cantiones notis musicis expressae ad testudinis usum*« (Leipzig und Heidelberg, 1600, in Fol.).

Rudersdorf, Jos., Violinist, wurde 1799 in Amsterdam geboren und spielte daselbst schon als achtjähriger Knabe öffentlich ein Violinconcert von Pleyel. Ehe er 1825 Concertmeister in Hamburg wurde, war er längere Zeit beim Fürsten Bariatinsky zu Ivanowskoi engagirt. Von Hamburg ging er nach Dublin und vertauschte diese Stadt nach längerem Aufenthalte daselbst mit Berlin. Hier dirigirte er eine Concertkapelle in Sommers-Salon, Kemperhof und Kroll und spielte während dieser sechsjährigen Thätigkeit in 1300 Concerten mehr als 600 Violinsolos. Seine Compositionen, die von keiner Bedeutung sind, verzeichnet Ledebur, »Berliner Tonkünstler-Lex.«, S. 481. R. starb in Königsberg 1866. Seine Tochter ist die berühmte Sängerin Hermine Küchenmeister-Rudersdorf (s. d.).

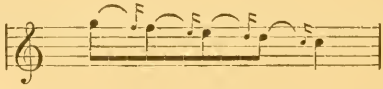
Rudger, berühmter Geigenmacher in Cremona von 1650—1700, ist nicht der berühmten Familie der Ruggeri, wie oft geschehen, beizuzählen. Ausgezeichnet sind seine Violinen und Bratschen.

Rudolf, Johann Anton, Sohn eines böhmischen Hornisten, der zur Kapelle des Fürsten Turn und Taxis gehörte, wurde zu Wien 1770 geboren, kam später nach Regensburg, wo er im Violinspiel von Kafka unterrichtet wurde. Nach vollendeten Studien stellte ihn der Fürst von Thurn und Taxis als Concertmeister an, später erhielt er die Direktion des Theaterorchesters in Regensburg. Trios und Violinconcerte hat er im Manuscript hinterlassen; gedruckt sind von seinen Arbeiten: »*Thème, avec 12 variations pour violon principal, 2 violons, 2 cors, 2 clarinettes, alto, basse*« (Regensburg, 1802). »*Thème avec 6 variations pour violon principal, 2 violons, flûte, hautbois, 2 cors et basse*« (ibid. 1802).

Rue, Felice de la. Unter diesem Namen ist eine Arbeit im Manuscript vorhanden, welche sich im Besitz des Pater Martini befand, sie ist betitelt: »*Varii modi di cantare le litanie in falso bordone*« (1573).

Rue Pierre de la, s. Larue.

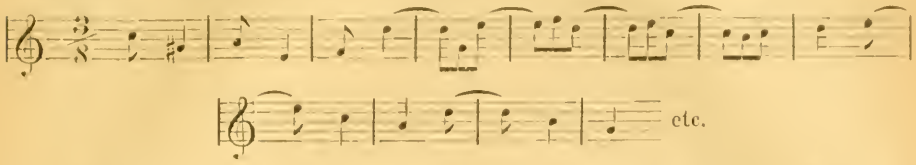
Rückfall oder auch Unterschlag wird von manchen Lehrern der Vorschlag von oben genannt, in folgender Fassung:



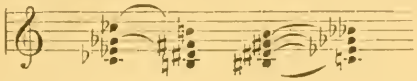
Rückpositiv heisst das Brustwerk der Orgel, wenn es von dem Hauptwerk abgesondert aufgestellt und von der eigentlichen Orgel durch den Fussboden des Chores getrennt ist. Es befindet sich also buchstäblich im Rücken des Organisten. Fachkenner verwerfen in neuerer Zeit die Rückpositive aus folgenden Gründen: 1) beeinträchtigen sie die freie Aussicht in die Kirche, 2) verengen sie den Raum auf dem Orgelchor bedeutend, 3) sind sie grossen Musikaufführungen nur hinderlich, 4) halten sie den Ton der dahinter stehenden Orgel mehr oder minder auf, 5) lassen Reparaturen sich schwerer an denselben ausführen, da man genöthigt ist, selbst bei einer einfachen Reparatur stets erst die Dielen zu entfernen, um zu allen Theilen der Rückpositive gelangen zu können, 6) ist es in jeder Beziehung besser, wenn alle Manuale

eines Orgelwerkes in nur einem Gehäuse zusammenhängend sich befinden, da der Ton dann besser und präciser hervortritt. Aus diesen Gründen haben schon manche grossen Orgelwerke der Neuzeit keine Rückpositive mehr erhalten.

Rückung heisst im Allgemeinen jede Veränderung der Taktbewegung durch Anticipation, Ligatur, Retardation, Synkope u. s. w.:



Zur näheren Bezeichnung heisst diese die rhythmische Rückung. Dass die stufenweise Versetzung einer Tonart die harmonische, die einer Melodie die melodische Rückung heisst, ist unter dem Artikel Progression erläutert. Die enharmonische Verwechselung eines Accordes:



heisst gleichfalls die harmonische oder besser die enharmonische Rückung.

Rückweiser, *Renvoi*, ein Zeichen, welches andeutet, dass ein Satz von der Note an, wo schon früher dasselbe Zeichen steht, wiederholt werden soll.

Rüdenhorn, s. Hifthorn.

Rüder, Johann Baptist, Componist, am 13. Septbr. 1723 zu Oberbiberach in der Oberpfalz als Sohn eines Böttchers geboren. Im Kloster Speinhart, wo er am 7. April 1807 starb, begann er seine Studien; ein ausgezeichneter Organist, Joseph Wild unterrichtete ihn, bis er diesen Ort verliess, um in Amberg das Seminar zu besuchen. 1752 trat er in den Augustiner-Orden und wurde Priester. In seinem Kloster widmete er sich mit voller Hingabe der Composition und dem Orgelspiel. Er hinterliess, als er achtzig Jahre alt starb, 25 Opern und Oratorien, 19 mehrstimmige Messen, 30 Litaneien, 40 *Veni Sancte Spiritus*, 18 *Salve Regina*, 32 Sinfonien für grosses Orchester. Seine besten Schüler im Orgelspiel waren Kufner und Daubermerkl.

Rüfer, Philipp, geboren in Rümpenheim am 3. Mai 1810, ausgezeichneter Clavierspieler und Organist, seit 50 Jahren Organist an der evangelischen Kirche in Lüttich; zeichnet sich namentlich durch seine Improvisationen aus. Sein ältester Sohn

Rüfer, Philippe Barthélemi, ist in Lüttich am 7. Juni 1844 geboren. Er erhielt auf dem dortigen Conservatorium seine höhere musikalische Ausbildung und zwar in den Jahren 1861 bis 1864 und gewann im letzteren die goldene Medaille für Clavier-, Orgelspiel und Composition. Dann fungirte er zwei Jahre als Clavierlehrer am Conservatorium. Am 30. Septbr. 1867 verliess er sein Vaterland, kam nach Leipzig, um mit den dortigen Musikverlegern in Verbindung zu treten und blieb bis Ende Februar 1869 dort. Im März desselben Jahres ging er nach Essen a. d. Ruhr als Musikdirektor und blieb dort bis October 1871. Seitdem lebt er in Berlin; bis zum April 1872 als Lehrer des Clavierspiels am Stern'schen Conservatorium beschäftigt. Bevor er nach Deutschland wanderte, kamen in seinem Vaterlande verschiedene grössere Werke für Chor, Soli und Orchester, ein Clavierquintett, verschiedene Ouverturen u. s. w. zur Aufführung. Von ihm sind erschienen: eine Violinsonate, eine Orgelsonate, zwei Streichquartette, drei Ouverturen, eine Sinfonie, ein Heft Männerchöre, ein Heft gemischte Chöre, ein Chor für drei Frauenstimmen mit Clavierbegleitung, neun Hefte Lieder, zwei Hefte Cellostücke mit Clavierbegleitung, ein Heft vierhändige Clavierstücke, ein Scherzo für Clavier zu vier Händen, zwei Scherzi für Clavier zu zwei Händen, sowie ein Phantasiestück, eine Tarantelle und drei Hefte kleinerer Clavierstücke.

Rüff, Joseph Leonhard, Sohn eines Mediciners, geboren zu Freiburg gegen 1770, war Dr. theol. und Pastor in Ulm, wurde 1817 Kaplan des Fürsten zu Thurn und Taxis und gab diese Stelle auf, um Chordirektor in Buchau in Würtemberg zu werden. Man hat von ihm: Vier leichte Messen für eine oder zwei Stimmen mit Orgel, zwei Violinen, zwei Horne *ad libitum* (Augsburg, Lotter). »Kurzer, fasslicher, doch vollständiger Unterricht zum Generalbass« (Ulm und Stettin, 1817, in Fol.). Der theoretische Theil, 52 Seiten umfassend, erschien in 8° in Regensburg.

Rühling, Hans, Musiker des 16. Jahrhunderts, ist in Sachsen in dem Städtchen Borna geboren, und lebte als Organist in Döbeln. Er verfasste ein Orgeltabulaturbuch, welches er mit dem nachfolgenden Titel versehen hat: »Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrumenten, welches für alle Sonn- und Festtage des Jahres ausgewählte Motetten, bezaubernd und mit Kunst gearbeitet, enthält; ebenso Evangelien, Episteln, Intraden, Responsorien und Anthems, componirt von den berühmtesten Autoren und arrangirt ohne Trillerläufe, sowie die Componisten sie geschrieben haben, damit jeder Organist diese Tabulatur nach seiner Weise arrangiren und sich derselben mit Vortheil bedienen kann« (Leipzig, Hans Beyer, 1583, klein in Fol., 140 S.). Das Werk ist den Herzögen von Sachsen, Friedrich Wilhelm, Johann, Johann Casimir und Johann Ernst, Brüdern und Vettern gewidmet. Die Dedication ist »Döbeln, den 10. Decbr. 1582« datirt.

Rühlmann, Adolf Julius, geboren am 28. Febr. 1816 zu Dresden, machte nach damaliger Sitte den praktischen Cursus in der Musik als Lehrling beim Stadtmusikus Zillmann durch und trat 1837 in das Musikchor der Dresdener Communalgarde ein. Frühzeitig von ernstem Streben nach höherer wissenschaftlicher Bildung durchdrungen, suchte er das, was er durch mangelhaften Schulunterricht versäumt, durch Selbststudien nachzuholen. In der Theorie der Musik unterwies ihn Julius Otto und so gelang es ihm nach unermüdlichem Fleisse im J. 1841 als Posaunist in der königl. sächsischen musikalischen Kapelle angestellt zu werden. Im J. 1873 wurde ihm auch die Stelle eines königl. Instrumenten-Inspektors verliehen. R., ein sehr tüchtiger Vertreter seines Instrumentes, hat in den letzten 23—25 Jahren einen sehr segensreichen Einfluss auf die Musikzustände Dresdens ausgeübt. 1844 gründete er mit mehreren Collegen und Freunden (Fürstenau, Hiebendahl, Blassmann u. s. w.) den Tonkünstler-Verein, dessen Vorsitz er mit wenig Unterbrechungen seit 1855 geführt hat und zwar in so erfolgreicher Weise, dass der Verein noch jetzt in voller Frische und Thätigkeit wirkt. In gleicher Art betheiligte er sich bei Gründung der Sinfonie-Concerte der königl. Kapelle im J. 1858. Am Conservatorium für Musik wirkt er seit 1856 als Lehrer für Pianoforte und Geschichte der Musik. Robert Schumann, mit dem er während seines Aufenthaltes in Dresden freundschaftlich verkehrte, veranlasste ihn, sich als Mitarbeiter bei der »Neuen Zeitschrift für Musik« zu betheiligen. Viele werthvolle Arbeiten entstanden dadurch; so »Ueber Messinginstrumente mit Ventilen« (Bd. 34, 35); »Ueber Museen oder Sammlungen musikalischer Instrumente« (Bd. 62); »Antonio Vivaldi und dessen Einfluss auf J. S. Bach« (Bd. 63); »Das Waldhorn, eine kunstgeschichtliche Studie« (Bd. 66, 68 u. 69). In der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« (1865) erschien: »Die Kunst des Violinspieles«. Hieran schliesst sich ein Aufsatz: »Die Urformen der Bogeninstrumente«, im Bericht des Dresdener Conservatoriums (1874). In den »Monatsheften für Musikgeschichte« (Berlin, 1870) steht: »Gottfried Silbermann und sein *Cimbal d'amour;* das *Cimbal royal* von J. E. Hänel und die Erfindung des Pianoforte«.

Ruetz, Caspar, geboren zu Wismar am 21. März 1708, war der Sohn des dortigen Organisten und Lehrer am Waisenhause. Sein Vater, der ihm den ersten Unterricht ertheilte, war ein Schüler Buxtehude's gewesen, Ehe der junge R. das College bezog, wo er sich wohl auch noch mit der Musik beschäftigte, aber doch den Wissenschaften seine Hauptzeit widmen musste,

erhielt er vom Stadtmusikus Wilken und dem Organisten Hölken Unterweisung im Orgelspiel und in der Behandlung verschiedener Instrumente. In Jena studirte er Theologie und erhielt, nachdem er sich längere Zeit in Hamburg als Hauslehrer aufgehalten, die Stelle eines Cantors und Musikdirektors in Lübeck. Hier glaubte er sich der Musik wieder mit mehr Musse widmen zu können, jedoch sind es nur schriftstellerische Arbeiten, die einen gesunden Sinn bekunden, welche seine Berufsthätigkeit ihm vergönnte zu verfassen. Von einem Schlagfluss am 21. Decbr. 1755 befallen, ereilte ihn der Tod, als er eben den Nachmittags-Gottesdienst in der Marienkirche beendet hatte. Seine hinterlassenen Werke sind die folgenden: 1) »Widerlegte Vorurtheile, vom Ursprunge der Kirchenmusik und klarer Beweis, dass die Gottesdienstliche Musik sich auf Gottes Wort gründe, und also göttlichen Ursprungs sei, der Gleichgiltigkeit in Ansehung dieser Art des Gottesdienstes entgegengesetzt« (Lübeck, Jonas Schmidt, 1750, in 8°). 2) »Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und von der Lebensart einiger Musiker« (Lübeck, P. Bockmann, 1752, in 8°). 3) »Widerlegte Vorurtheile von der Kirchenmusik und von den dazu erforderlichen Unkosten u. s. w.« (Rostock und Wismar, J. A. Berger und J. Boedner, 1753). 4) »Sendschreiben über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik« (im ersten Bande S. 273 bis 311 der Marpurgischen Beiträge). Eine Antwort hierauf von Johann Daniel Overbeck erfolgte ebendaselbst (S. 312 bis 317), worauf R. noch einmal antwortete ebenda (S. 318 bis 325).

Ruf heisst jedes bestimmte Signal, das bei der Jagd mit dem Hifthorn, beim Exerciren und im Felde mit der Signaltrompete gegeben wird, um bestimmte Verrichtungen anzudeuten (s. Feldstücke).

Ruff, Heinrich, Gesanglehrer, geboren 1818 zu Breslau, bezog, nachdem er das Gymnasium zu Ratibor absolvirt hatte, die Wiener Universität, um sich den medicinischen Studien zu widmen; allein seine musikalische Begabung und seine Liebe zu dieser Kunst erhielten in Wien neue Nahrung. Im Hause des berühmten Opernsängers Staudigl, wo R. ein gerngesehener musikalischer Gast war, lernte er den schon damals bedeutenden Gesanglehrer Franz Hauser (s. d.) kennen, welcher Ruff's Talent und schöne Stimme gehörig zu würdigen verstand und ihn unter seine Schüler aufnahm. R. verliess die medicinische Studienlaufbahn und widmete sich von nun ab ausschliesslich der Gesangskunst. Im J. 1841 verliess er Wien und ging nach Lemberg, der Hauptstadt Galiziens, wo sich damals, begünstigt von vorwiegend deutschem Elemente, ein reges Leben zu entwickeln begann und wo R. für seine Bestrebungen in dreifacher Eigenschaft: als Sänger, Musiklehrer und Dirigent ein grosses und fruchtbares Feld antraf. Er trat hier auch als Opernsänger im gräflich Skarbeck'schen Theater auf, doch bot das damalige Opernrepertoire für den strebsamen Musiker deutscher Richtung zu wenig Anregung und er zog es vor, an dem zu Lemberg neugegründeten Musikvereine, welcher zugleich mit einer Gesangsschule verbunden war, die Stelle eines Gesangsprofessors und später eines Dirigenten zu übernehmen. Hier gesellte sich ihm der berühmte Pianist und Compositeur J. C. Kessler (s. d.) bei, mit dem vereint R. an der Entwickelung und Förderung des Lemberger Musiklebens rastlos arbeitete und deren Bestrebungen es gelang, in Lemberg und in Galizien überhaupt der klassischen Musik Eingang und nachhaltigen Erfolg zu verschaffen. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass R. — ein treuer und gewissenhafter Apostel Hauser's — der Deklamation eine wesentliche Aufmerksamkeit zuwandte, und dass der nachmals berühmte Schauspieler Bogumil Dawison in der Deklamation bei R. Unterricht nahm. Die Wirren der Jahre 1846 und 1848 waren von nachtheiligstem Einflusse auf die musikalischen Zustände Lembergs; R. verliess daher diese Stadt und ging nach Odessa. Hier gelang es ihm insbesondere die aristokratischen Kreise für seine Bestrebungen zu gewinnen und sich bald eine hervorragende Stellung als Gesanglehrer zu erringen. Die Musikwelt Odessa's ehrt noch heute in R. ihren

Förderer, obschon er bereits im J. 1870 diese Stadt verliess, um nach Wien zu übersiedeln und sich hier — dem Ausgangspunkte seiner artistischen Laufbahn — eine achtbare Stellung als Gesanglehrer zu begründen und die Früchte seiner anerkannten Gesangsmethode und reichen musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen zu ernten.

Ruffo, Vincenzo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts und Zeitgenosse von Pierluigi da Palestrina, war in Verona geboren. Erst in Mailand, später in seiner Vaterstadt, bekleidete er das Amt eines Kirchenkapellmeisters und stand bei seinen Zeitgenossen als Componist in hoher Achtung, wofür auch die erneuten Auflagen seiner Motetten- und Madrigalensammlungen Zeugniss geben. Seine Compositionen sind: 1) »*Il primo libro di motetti a 5 voci*« (Venedig, 1551, in 4°; neu gedruckt Venedig und Mailand, 1558). 2) »Messe *a 5 voci*« (Venedig, 1557; neu gedruckt Venedig, Ant. Gardane, 1565; Brescia, Vinc. Sabbio, 1580). 3) »*Il primo libro di motetti a 6 voci per tutto l'anno*« (Venedig, 1583, in 4°). Eine frühere Ausgabe ist betitelt: »*Motetti a sei voci, novamente posti in luce et corretti da Agostino de Negro Grappulo*« (in Venezia app. Geron. Scotto, 1555, in 4° obl.). 4) »*Il libro primo di madrigali a 5 voci*« (ibid. 1550 und 1552, in 4°). Das zweite, dritte und vierte Buch dieser Madrigale erschien in derselben Stadt 1553—1560 bei Ant. Gardane; die dritte Auflage dieser vier Bücher bei demselben 1562; das zweite Buch bei Scotto's Erben, 1584, in 4° obl. Das vierte Buch erschien neu unter dem Titel: »*Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali pieni d'ogni dolcezza e soavità musicale. Quarto libro di madrigali a 5 voci*« (ibid. 1563, in 4° obl.). 5) »*Madrigali cromatici a 6, 7 e 8 voci con la gionta di cinque canzoni a diversi voci; novamente di lei suoi proprii esemplari corretti*« (in Venetia app. Geronimo Scotto, 1554, in 4° obl.). 6) »*Madrigali cromatici à 5 voci*« (ibid. 1555, in 4°; drei andere Bücher dieser Madrigale erschienen 1557, 1558, 1560 in 4°). 7) »*Salmi soavissimi et devotissimi a 5 voci*« (Venedig, Erben von J. Scotto, 1574; zweite Aufl. ebend. 1579 und 1588). 8) »*Magnificat brevi a 5 voci con li otto falsi bordoni*« (ibid. 1578). Einige Madrigale des R. sind nebst denen anderer Autoren in der folgenden Sammlung enthalten: »*Primo libro delle Muse a 4 voci. Madrigali ariosi di Antonio Barré et altri diversi autori*« (Rome, Ant. Barré, 1555, in 4°). Ein italienischer Componist Allessandro Ruffo lebte zu derselben Zeit in Mailand.

Rugarli, Caspar, Organist und Componist, geboren zu Colorno 1767, war der Sohn eines Kapellmeisters und der Schüler Fortunati's, bis er die Schule des Pater Mattei in Bologna besuchte. Bei der Kapelle am Hofe zu Parma angestellt, starb er am 27. Octbr. 1799 in dieser Stadt. Man kennt von ihm Messen, Motetten und die Oper »*Isola disabitata*«.

Ruger, Rugerio Francesco, berühmter Geigenmacher von Cremona (1640—1684); ein Schüler von Nicolaus Amati baute er namentlich treffliche Celli und Bratschen.

Ruggeri, Francesco (Cremona, 1668—1720). Lange Zeit nahm die Familie der Ruggeri in Cremona, wie die der Amati, einen hervorragenden Platz unter den Geigenmachern ein. Die Instrumente Francescos tragen die Bezeichnung: Francesco Ruggeri dett'il per in Cremona L'anno 16. Seine Violinen, Violen und Celli zeichnen sich durch einen hellen und intensiven Ton aus. Sein Sohn

Ruggeri, Giacinto (1696) baute seine Instrumente im Sinne des Vaters weiter, in dessen Werkstatt er jedenfalls gebildet war.

Ruggeri, Giovanni Baptista, mit dem Beinamen il Buono (1666—1725), ein Schüler von Nicolaus Amati, war Anfangs auch in Cremona und später in Brescia etablirt. Er bezeichnet sich selbst als: Nicolai Amati Cremona Alumnus. Seine Instrumente sind nicht weniger geschätzt, wie die des Francesco.

Ruggeri, Pietro Giacomo (Brescia, 1700—1720), derselben Familie an-

gehörig, baute ebenfalls treffliche Streichinstrumente. Er war gleichfalls aus der Schule des Amati hervorgegangen, wie ein Brief bestätigt, den er einem Violoncello beifügte, das im Besitz von Levaseur sich befand, mit der Jahreszahl 1714. Ein anderes aus dem Jahre 1717 besitzt Piatti.

Ruggeri, auch Ruggieri, Giov. Martin, venetianischer Componist, lebte geschätzt als solcher gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Die nachbenannten Opern seiner Arbeit wurden aufgeführt: »*Marianne*«, 1696, »*Milziade*«, 1699, »*Amar per vendetta*«, 1702, »*Arato in Sparta*«, 1709, »*Armida abbandonata*«, 1710, »*L'ingannatore ingannato*«, 1710. »*La gare di politica e d'amore*«, 1711, »*Arsinoe vindicata*«, 1712. Gedruckt von ihm ist folgendes: »*Scherzi geniali ridotti a regola armonica in dicci sonate da camera a tre, cioè due violini e violone a cembalo*«, op. 2 (Venedig, 1690, in 4°). »*Suonate da chiesa a due violini e violone o tiorbo con il suo basso continuo per l'organo*«, op. 3 (Venedig, 1693, in 4°). »*Suonate da chiesa a due violini e violoncello, col suo basso continuo per l'organo*«, op. 4 (Venedig, 1697, in 4°). »12 *Cantate, con e senza violini*«, op. 5 (Venedig, 1706).

Ruggi, Francesco, dramatischer Componist und Professor des Gesanges und der Composition, ist Mitte des 18. Jahrhunderts in Neapel geboren, wo er 1820 noch lebte. Er war Professor des Contrapunkts am königl. College S. Pietro a Majella und Mitglied der Akademie der schönen Künste. Er schrieb eine Anzahl Opern, von welchen die bemerkenswerthesten hier genannt werden: »*La Felicità compita*«, »*Lombra di Nino*«, *La Guerra aperta*«, »*Il Sofi frippone*«, komische Oper, am Theater della scala aufgeführt. Die kirchlichen Compositionen Ruggi's bestehen in Messen mit Orgel und Orchester, Intraden, Offertoriums, Hymnen, Vespern, mit Orchester und *a capella*, Credos, Litaneien, einem *Salve Regina*, dem Oratorium *Giosuè al Giordano*, Passion nach dem Evangelium Johannes und den Todesstunden Jesu. Ruggi war der Lehrer von Michael Carafa.

Ruhebett, musikalisches, ist die Erfindung eines Mechanikers; es spielt, wenn man sich darauf legt, ein bestimmtes Tonstück so lange als ein müder Mensch braucht, um sanft und angenehm einzuschlafen. Wird der Wecker richtig gestellt, so weckt das Ruhebett den Schläfer wiederum mit einem andern Tonstück von entsprechend verändertem Charakter genau zur festgesetzten Zeit.

Ruhender Bass heisst der Bass, welcher mehrere Takte hindurch nur einen Ton festhält, während die andern Stimmen die Bewegung weiter führen (siehe Orgelpunkt).

Ruhepunkt, Ruhezeichen (s. Fermate).

Ruimonte, Petrus de, spanischer Componist, geboren zu Saragossa, war im Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Erzherzogs Albert, Gouverneur der Niederlande; vom 23. Febr. 1605 wird er unter den Musikern dieses Prinzen als »*maestro de musica de camara*« aufgeführt und im März 1614 erhielt er eine Entschädigungssumme von 1500 flandrischen Gulden zur Rückkehr in sein Vaterland. Antonio führt unter dem Namen Ruimonte zwei Hefte Messen, Motetten und Lamentationen an, ausserdem hat man von ihm: »*El Parnasso Español de madrigales y villancicos a quattro cinco y sciz voces*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1614). Ruimonte wird nicht selten mit Pierre de la Rue verwechselt.

Rullante, wirbelnd, so viel als Tremolando.

Rulofs oder Roeloffs, Bartholomäus, Organist an der Hauptkirche zu Amsterdam und Theaterdirektor des holländischen Theaters in dieser Stadt, in der er gegen 1737 geboren wurde. Er componirte mehrere holländische Opern, zu denen er auch die Texte schrieb und übersetzte, und arrangirte ferner französische Opern für das holländische Theater, welche während einer langen Reihe von Jahren auf dem Repertoir blieben. Im Druck erschienen nur wenige seiner Compositionen, als: Drei Sinfonien für Orchester, op. 1 (Amsterdam,

1780), Stücke für Harmoniemusik für 2 Clarinetten, 2 Horne und 2 Fagotte (ibid., Hummel). R. starb in Amsterdam am 13. Mai 1801. Seine Gattin, geborne Andrecht, war eine von ihm selbst gebildete vorzügliche Sängerin, die lange am holländischen Theater thätig war.

Rumler, Johann, Componist, geboren in Böhmen, lebte gegen 1780 zu Holovans, einer Stadt dieses Landes. 1804 gelangten in Prag »Aliman, oder Bonaparte in Egypten«, Oper in zwei Akten und 1827 »Die Walpurgisnacht«, romantische Oper in drei Akten, von seiner Composition zur Aufführung. Im Druck erschien: Quintett für zwei Clarinetten, 2 Hörner und Fagott, op. 6 (Augsburg, Ganbart). Duos für zwei Flöten, op. 15 (Prag, Berra). Trio für zwei Clarinetten und Fagott, op. 7 (Augsburg, Ganbart). Trio für Piano, Clarinette und Violoncell, op. 8 (ibid.). Sonaten für Piano zu vier Händen, op. 23, 24, 25 (Leipzig, Hofmeister). Sonatine für Clavier, op. 36 (ibid.). Fantasien, Polonaisen, Uebungen für Clavier, op. 16, 17, 21, 43, 50. *Thèmes variés*, idem, op. 29, 31, 37, 41, 43 (Prag, Berra).

Rumling, Sigismund Baron **von,** gehörte einer Familie an, welche aus Hessen stammte, und im Elsass lebte, wo er gegen 1739 geboren wurde. Bereits 1750 trat er als Page in den Dienst des Kurfürsten von Baiern und begann in München seine musikalischen Studien. Im J. 1785, während er eine Stelle im Hause des Prinzen von Zweibrücken inne hatte, wurde in Karlsberg seine erste Oper »Polidor« und einige Jahre später »Romeo und Julia« aufgeführt. 1800 wurde er Intendant der Hofmusik des Kurfürsten von Baiern. Dessen damalige Kapelle bestand aus vier Kapellmeistern, sieben Sängerinnen, sechs Tenoristen, acht Basssängern, vier Organisten, 28 Violinisten, vier Flötisten, vier Hoboisten, sechs Clarinettisten, drei Fagottisten, sechs Hornisten, drei Posaunisten, 12 Trompetern, vier Paukern. R. gab nach einigen Jahren, als er in den Maltheserorden aufgenommen wurde, diese Stellung auf, kehrte aber nach Aufhebung des Ordens nach München zurück, wo er seine Pension als Ritter erhielt. Der König bot ihm abermals die Direktion seiner Kapelle an, die er jedoch nicht mehr annahm; er starb in München am 7. Mai 1825. In Paris erschienen von ihm (1785) drei Streichquartette und Sinfonien für grosses Orchester.

Rummel, Clarinettist und Pianist, ist in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in Nassau geboren, wurde Kapellmeister des Herzogs von Nassau zu Wiesbaden und Biberich. Er starb zu Wiesbaden am 12. Febr. 1849. Componirt hat er: Quintett für Basetthorn, Clarinette, Hoboe, Horn und Fagott, op. 41 (Mainz, Schott). Quintett für Basetthorn, englisch Horn, Clarinette, Flöte und Fagott, op. 42 (ibid.). Stücke für Harmoniemusik (ibid.) Concert für Clarinette und Orchester, op. 58 (ibid.). Viele Clavierstücke und Opernarrangements für Clavier.

Rumpeln heisst die Bassgeige schlecht spielen.

Runde Note, franz.: *Ronde*, die ganze Note.

Rundgesang, ein Refrainlied, dessen Schlussverse bei jeder, von einer einzelnen Stimme vorgetragenen Strophe vom ganzen Chor gesungen werden. Dabei ist es Sitte, dass jeder aus der Gesellschaft eine, wenn möglich improvisirte, Strophe nach der angegebenen Melodie singt.

Rundiren nennen die Orgelbauer jene Thätigkeit, nach der die Zinnplatten die runde Gestalt erhalten, welche sie als Pfeifen haben sollen.

Rundnagel, Carl, geboren am 4. April 1835 zu Hersfeld, wo sein Vater Stadtorganist und Gymnasialmusiklehrer war, erhielt von demselben den ersten musikalischen Unterricht und trat, unterstützt von Talent und früh erwachtem Streben in seinem neunten Jahre bereits öffentlich mit einem Violinsolo auf, welches den lebhaftesten Beifall hervorrief. Im 15. Jahre kam C. R. nach vorangegangener gut bestandener Prüfung durch Spohr unter dessen Leitung, erfreute sich stets des besonderen Wohlwollens dieses grossen Meisters und erlangte nach vollendeter Studienzeit ein Engagement am Kölner Stadttheater-

orchester, welches er aber schon nach kurzer Zeit mit seiner gegenwärtigen Stelle als Violinspieler an der Hofkapelle zu Kassel vertauschte. Da er sich nebenher mit grosser Vorliebe und eingehendem Studium der Orgel zugewendet hatte, erhielt er neben seiner bisherigen Stellung 1866 das Amt eines Hoforganisten, welchem er mit anerkannter Tüchtigkeit vorsteht. Er beherrscht die Orgel nach allen Seiten hin künstlerisch, hat sich auch durch höchst gediegene Compositionen für dieselbe ausgezeichnet. Aber auch durch andere werthvolle Werke, die in jeder Weise den gründlich durchgebildeten Musiker bekunden, hat sich R. bekannt gemacht.

Rung, E., dänischer Componist, war 1848 Professor des Gesanges in Kopenhagen und gründete hier den Cäcilienverein, nachdem er sich in Mailand unter Lamperti in der Gesangskunst ausgebildet hatte. Von seinen Compositionen wurde 1847 seine erste Oper »Der Sturm« mit einigem Erfolge zur Aufführung gebracht, im folgenden Jahre »Federigo«, eine dänische dreiaktige Oper. Ausserdem erschienen im Druck: Zwölf dänische dreistimmige Gesänge für Kinder, mit oder ohne Begleitung (Kopenhagen, Heitzel). Trinklieder für zwei Tenöre und zwei Bässe (Kopenhagen, Olsen). Sechs Romanzen von Hertz, für eine Stimme mit Piano (Kopenhagen, Lose). Havfruen, Ballade für zwei Soprane (ibid.). Zwei dänische Romanzen für eine Stimme mit Piano (ibid.). »*Ulla Skalpaa Bal*«, dramatische Ballade für eine Stimme und Chor (ibid.). Venetianische Barcarole für eine Stimme mit Clavier (Mailand, Riccordi). Er starb gegen Ende 1871 in Kopenhagen.

Runge, Johann Georg, Dr. med. und Professor am Gymnasium zu Bremen, geboren am 13. Novbr. 1736, studirte in Leyden; verfasste die Abhandlung »*Dissertatio de voce ejusque organis*« (Leyden, 1753, in 4°).

Rungenhagen, Carl Friedrich, königl. Musikdirektor und Professor, ord. Mitglied der musikalischen Section der Akademie der Künste und Direktor der Berliner Singakademie, wurde am 27. Septbr. 1778 zu Berlin geboren. Sein Vater war Kaufmann und gab nur ungern seine Einwilligung, dass der Sohn sich der Kunst widmen durfte, wofür aber nicht die Musik, sondern die Malerei ausersehen wurde. Doch auch hier erwuchsen nach einigen Jahren berechtigte Zweifel an dem richtigen Talent, und der junge Mensch trat deshalb in den Kaufmannsstand zurück. Nichts desto weniger gewann die Musik doch endlich wieder die Oberhand, und nun fand er in dem Concertmeister Benda (Carl Herm. Heinr.) den Lehrer, der sein Talent in die rechten Bahnen zu leiten wusste. Als der Vater 1796 starb und die Familie in schweren Sorgen zurückliess, vermochte er schon den grössten Theil des Unterhaltes derselben durch Musikunterricht zu bestreiten. Die Bekanntschaft und der nähere Umgang mit Männern wie J. P. Schmidt, Zelter, B. A. Weber, G. A. Schneider, Fürst Radziwill u. A. erweiterten seine Kenntnisse, und auch seine Compositionen machten ihn bald vortheilhaft bekannt. Seine Versuche auf dem Felde der Oper waren nicht von Glück gekrönt, deshalb wendete er sich, als er 1815 Vicedirektor der Singakademie wurde, ausschliesslich der geistlichen Musik zu. Nach dem Tode Zelter's ward er am 22. Jan. 1833 zum Direktor des genannten Instituts erwählt, noch in demselben Jahre zum ordentlichen Mitgliede der neu gestifteten musikalischen Sektion der Akademie der Künste ernannt; 1843 wurde er mit dem Titel Professor ausgezeichnet, 1844 zum correspondirenden Mitgliede der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannt, und 1851 bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums mit dem Rothen Adlerorden dekorirt. Er starb am 21. Decbr. 1851. — Wie eifrig R. als Componist gearbeitet hat, mag aus folgendem summarischem Verzeichnisse hervorgehen. Er hinterliess vier Opern: »Der Eremit von Formentera«, zweiaktig, von Kotzebue, »Die Fischer an der Ostsee«, zweiaktig, »Eulenspiegel«, einaktiger Schwank von Kotzebue, »Ratibor und Wanda«, zweiaktig; drei Oratorien: »*La morte di Abelle*« von Metastasio, »Christi Einzug in Jerusalem« von C. Grüneisen, und »Die heilige Cäcilia« von Kannegiesser; ein

Te deum; eine Messe für Männerstimmen; viele Kirchen- und Festcantaten; 30 Motetten; 30 vierstimmige Lieder und Choräle; über 100 mehrstimmige geistliche Gesänge; gegen 1000 weltliche Lieder, darunter viele für die Zelter'sche Liedertafel (auch viele mit Brummstimmen); einzelne Scenen, Duette, Terzette und Solfeggien in grosser Zahl; auch für Clavier und Instrumentalmusik ist vielerlei vorhanden. Wenn auch in diesen Compositionen der gebildete Geist nicht zu verkennen ist, so zeigen sie doch weder Grösse noch originelle Erscheinung, sondern durchweg nur die niedrigste handwerksmässige Mache.

Rupert, latein.: **Rupertus,** ein Mönch des Benediktinerklosters St. Albani zu Mainz, starb 911. Er hinterliess ein Manuscript vom J. 892: »*De musicae proportione*« (*Trith. Chron. Hirsaug. sub ann.* 892, p. 22).

Ruppe, Christian Friedrich, geboren zu Salzungen in Sachsen-Meiningen gegen 1765. Sein Vater, eigentlich Zimmermann, beschäftigte sich mit dem Orgel- und Clavierbau. Christian Friedrich selbst erhielt seine erste Ausbildung in seiner Vaterstadt und besuchte dann die Universität Leyden. In dieser Stadt blieb er, wurde Musikdirektor der Universität, unterrichtete im Clavierspiel und gewann einen sehr wohlthätigen Einfluss auf das ganze Musikleben der Niederlande. Er schrieb und veröffentlichte: »*Theorie der Hedendaagsche Musijk*« (Theorie der modernen Musik; Amsterdam, Jean Allart, 1809 bis 1810, zwei Bände, die sehr geschätzt sind). Seine Compositionen, Trios, Sonaten für Clavier und für Clavier und Violine, Charakterstücke, Variationen u. s. w. sind in La Haye bei Hummel und in Rotterdam bei Plattner erschienen. Der verdienstvolle Mann starb in Leyden am 25. Mai 1826.

Ruppe, Friedrich Christian, der jüngere Bruder des Vorigen, wurde am 18. Febr. 1771 in Salzungen geboren, zeigte früh Talent für das Clavierspiel und wurde durch Munificenz des Herzogs von Sachsen-Meiningen in Eisenach in der Musik ausgebildet, erhielt auch an demselben Hofe eine Stelle als Violinist und Kammervirtuos des Clavierspiels. Er componirte das Oratorium »Die Passion«, »Das Wunderkind«, »Friedensbote«, ein Clavierconcert mit Chor. Im Druck erschien: »Grosses Trio für Clavier, Clarinette und Fagott« (Offenbach, André). »Grosse Sonate für Clavier, Violine, Violoncell ad libitum« (Kassel, Wähler). R. starb in Meiningen am 14. August 1834.

Rurestris, ein Orgelregister, s. v. a. Feldflöte.

Rusch, Georg, Professor der Musik und des Clavierspiels zu La Haye in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte von seinen Compositionen: »Zwei Concerte für Clavier« (La Haye, 1776). »Ein Concert idem« (ibid. 1780). »Sechs leichte Sonaten für Clavier« (ibid.). »Sechs Trios für Clavier, Violine und Violoncell« (ibid.).

Ruschardus, Ludovicus, trefflicher Musiker, welcher Anfang des 17. Jahrhunderts in Baiern lebte, hat veröffentlicht: 1) »*Mutetarum* 4 *vocum liber primus*« (Nürnberg, 1601, in 4°). 2) »*Idem, lib.* 2« (ibid. 1603, in 4°). 3) »*Motectarum* 6 *vocum*« (ibid.). 5) »*Missarum, lib.* 1, *lib.* 2, *lib.* 3« (ibid.). Das dritte Buch dieser Messen in Venedig 1603 und zu Nürnberg 1605.

Rush, James, Dr. med., in Philadelphia geboren im Distrikt Pensilvanien 1790, verfasste ein Buch, welches denselben Gegenstand behandelt wie Josua Steele (s. d.), aber umständlicher und wissenschaftlicher. Der Titel des Buches heisst: »*The Philosophy of the human voice embracing its physiological history, together with a system of principles by which criticism in the Art of elocution may be rendered intelligible etc.*« (Philosophie der menschlichen Stimme, nebst ihrer physiologischen Geschichte und einer Aufstellung von Principien, durch welche die Beurtheilung der Kunst der Aussprache verständlich werden könnte etc.) (Philadelphia, Maxwell, 1827, 1 B. gr. 8°, 586 S.). Mit vieler Sorgfalt sind in diesem Buche sowohl die Gleichheit als die Unterschiede in der Intonation beim Gesange und bei der Sprache untersucht.

Russell, William, Sohn eines Orgelbauers, geboren zu London 1777, ward nacheinander Organist an mehreren Kirchen Londons und gleichzeitig

Accompagneur am Convent-Garden-Theater. Er starb 1813, 36 Jahre alt, nachdem er die Musik zu vielen Melodramen und Pantomimen für das Covent-Garden-Theater geschrieben, auch zwei Oratorien: »Die Befreiung Israels« und »Job«, ebenso Clavierstücke und englische Gesänge.

Russin, Charles, geboren zu Limoges gegen 1810, erdachte ein Unterrichts-System für die Musik, welches er in der folgenden Schrift kund gab: »*Principes élémentaires de musique d'après la méthode Russin*« (Limoges, Ve Blondel, 1844, in 8°, mit 13 Platten).

Russische Jagdmusik, s. den Artikel Mareš.

Russische Musik. Die Musik entwickelte sich bei den Russen ebenfalls in zweifacher Richtung, als geistliche und weltliche Musik. Die Anfänge der ersteren reichen tausend Jahre zurück, während die letztere durchaus modern genannt werden muss. Neben den beiden Richtungen verdient auch die russische Nationalmusik, die wir eigens behandeln werden, besondere Aufmerksamkeit. Russland hat dem Christenthum seine Kirchenmusik zu verdanken. Die Griechen und später die Bulgaren waren die Lehrer des kirchlichen Ritus und Gesanges bei den Russen. Diese entlehnten zuerst den Griechen die alten Schriftnoten, und als diese selbst im Mittelalter den alten Schriftzeichen entsagten, erfanden auch die Russen bei der Bildung neuer Kirchenmelodien neue den Griechen unbekannte Zeichen und änderten bedeutend die entlehnten Zeichen, indem sie die Buchstaben in verschiedene Hacken umwandelten. In Folge dessen hiessen die slawisch-russischen Noten »Die Hackennoten«. Wie in der griechischen, ebenso durfte man auch in der russischen Kirche bei den Ceremonien Musikinstrumente nicht gebrauchen, sondern nur den Gesang, und dieser war nach Art der ursprünglichen griechischen Kirche nur einstimmig, recitativisch, ohne Kadenzen und Takteintheilung und ohne Accente abgemessen und reichte selten über drei Töne hinaus. Er hiess »Säulengesang« und war von der Art des »*cantus planus*« der römischen Kirche. Für diesen Gesang wurde laut der 15. Regel der Synode in Laodicea bei den Russen auch das Amt eines eigenen Kirchensängers *(Dják)* gestiftet. Nachdem die Griechen selbst ihren »Säulengesang« zu verzieren und hiefür geschickte Sänger *(Domestici)* einzuführen begannen, ging auch dieser Domestikengesang in die russische Kirche gleich nach seiner Begründung über. Mit den griechischen Geistlichen kamen nach Russland bulgarische und griechische Chorführer, welche in Constantinopel «Gesangsdirigenten« *(Domestici)* genannt wurden. Von diesem Worte werden auch die russischen Worte »*Domestvo*«, »*domestvennoje pienije*«, einfacher Kirchengesang oder Choral abgeleitet. Von Vladimir bis zu Jaroslav I. waren diese Gesänge weder regelmässig, noch künstlich; es war vielmehr ein recitativisches Lesen, ein einstimmiger Gesang, den der Domestik bei Begleitung der übrigen Sänger oder des Volkes entweder nach derselben Melodie oder mit der Quinte, oder auf einem Tone des Basses *(Basso continuo)* vortrug, wie es bis jetzt in den griechischen Klöstern geschieht. Der älteste Gesang war daher auch in der russischen Kirche nur melodisch und der Domestik verzierte denselben nach der Grundlage der Quinte oder der Bassnote mit verschiedenen Variationen und Stimmübergängen. Zur Zeit des Jaroslav Vladimirovic wurde in Russland der Gesang des heiligen Johann von Damascus eingeführt, worüber sich der heilige Cyprian, Metropolit von Moskau, um das Jahr 1380 folgendermassen aussprach: »Gott fand Gefallen daran, nicht nur durch Worte gefeiert zu werden, sondern er wollte, dass auch die Worte durch einen erhobenen Gesang bereichert werden. Dank dafür der gläubigen, christlichen Seele Jaroslavs; es kamen zu ihm drei byzantinische Sänger; sie haben nach Russland den Engelsgesang in acht Tönen, dreistimmige Melodien, sowie den einfachen Choral zur Ehre des Allmächtigen eingeführt.« Unter dem Gesange in acht Intonationen oder Stimmen versteht man hier nicht einen symphonischen Gesang, sondern einen einstimmigen nach verschiedenen Melodien, von denen viere bei den Griechen gerade *(toni recti)* und viere schiefe

(toni obliqui) genannt wurden. Der dreistimmige Gesang war freilich symphonisch, ein Trio, das man in Russland lange Zeit gebrauchte. Die von Johann von Damascus auf Grundlage der altgriechischen Schule erfundenen Töne stimmen mit den modernen folgendermassen überein: 1. Ton *Ré minor;* 2. Ton *Ré minor* auf *Sol* endigend, 3. Ton *Fa major*, 4., 6., 8. Ton *La minor* mit verschiedener Modulation, 5. und 7. Ton *Mi minor*. Uebrigens entwickelten sich die Kirchengesänge in den verschiedenen Gegenden Russlands auch verschieden. Im westlichen Russland machte sich sogar der Einfluss der lateinischen Kirche geltend. Die russischen Annalen erzählen von Emanuel Castratus, der später zum Bischof von Smolensk ernannt wurde, dass er einer der ersten griechischen Sänger war, welcher im 12. Jahrhunderte das russische Volk in den Anfangsgründen der Kirchengesänge unterrichtete.

Die alte Musik zerfällt in drei Abtheilungen: 1) griechische Choräle, welche jene Originalgesänge sein dürften, die man »*Domestvennoje pienije*« und auch zum Unterschiede von den späteren nachgemachten Gesängen »*Stolpovoje znamennoje*« nannte; 2) bulgarische Gesänge; 3) eigene von der russischen Kirche adoptirte Gesänge. So besteht z. B. der griechische Gesang a) aus dem Choral »*Domestvennoje*«, b) aus dem Grund- oder Originalgesange »*Stolpovoje znamennoje*«, c) aus dem sogenannten Gesange »*Pustevoje*«, d) aus einem eigenen griechischen Gesange. Der sogenannte Originalgesang hat kein Zeitmaass, aber ist accentuirt und nähert sich dem Recitativ. Der Putevýgesang hat mit dem griechischen Gesang nichts gemein und wir können daher nichts von ihm sagen, ausser dass er ein gemischter Gesang war und dass ihn die Griechen in die russische Kirche eingeführt haben. Der eigentliche griechische Gesang hat Melodie und Rhythmus. Der bulgarische hat an gewissen Stellen auch Melodie und erinnert öfters an den griechischen Gesang. Später nahm der Patriarch Nicon den von Johann von Damascus arrangirten Gesang in die Kirche auf. Nicon war ein Liebhaber des griechischen, besonders aber des Kyjeveer Gesanges, den man in ganz Russland weniger kannte. Im Jahre 1656 hat der Patriarch von Constantinopel den Archidiakon Meletius beauftragt, das Volk im Gesange zu unterrichten, und zehn Jahre später erschien die erste Gesangslehre in slavischer Sprache von Nicolaus Diletskij unter dem Titel: »*Idea gramatiky musikijskoj*«. Es ist eine falsche Ansicht, dass Nicon eine Aenderung im Gesange vornahm und ihn seiner Originalität beraubte. Nicon errichtete Chöre guter Sänger, wählte gute Motive und bildete daraus einen frischen Gesang. Er liebte zu sehr die griechische Musik, als dass er sie durch Gesänge römischer Kirche ersetzt hätte; nichtsdestoweniger konnte er den westlichen Gesang nicht entbehren, indem er bemerkte, dass der griechischen Musik viele Fehler anhaften; aber die Gesänge des Johann von Damascus konnte er nicht umändern, wenn er ihnen den ganzen rhythmischen Charakter nicht benehmen wollte. Die bei den Griechen gangbaren musikalischen Noten basirten sich auf den Accent; später nahm der griechische Gesang ebenso wie der Choral den Stylcharakter der grossen italienischen Meister an; die Accente wurden durch Noten ersetzt. Nicon, dem dieses System leichter zu sein schien, führte es in die russische Kirchenmusik ein und legte die Accente *(Krjuky)*, deren jetzt nur die Rozkolniken (eine Sekte) gebrauchen, bei Seite. Diese Art von Accenten hat etwas analogisches mit den von Johann von Damascus erfundenen Accenten; aber sie unterscheiden sich dennoch von einander. Ein Manuscript aus dem 10. Jahrhundert liefert den Beweis, dass sich die Accente, welche die Rozkolniken im letzten Jahrhunderte gebrauchten, bedeutend von jenen unterschieden, welche man in früheren Zeiten in Anwendung hatte. Diese musikalischen Zeichen der Rozkolniken erläuterte Joan Jakymov Šajdorov im 14. Jahrhundert; später haben die von Czar Alexander eingesetzten Commissionen, welche die heilige Schrift untersuchten, auf seiner Grundlage die Regel zur Uebertragung dieser Accente auf Noten von gleicher Giltigkeit im Umfange von fünf gewöhnlichen Linien angenommen.

Die Gesangsbücher aus jener Zeit, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben, sind äusserst werthvoll und werden in Klöstern aufbewahrt. Die hauptsächlichsten sind: *Octoechus* und *Irmologion*, welche die vom heiligen Johann von Damascus componirten Verse enthalten. Sie werden bei den Kirchenceremonien während der ganzen Woche auf Grundlage eines der acht Töne gesungen und basiren sich auf alte Tonleitern. Das Gesangbuch »*Obichod cerkavnyj*« ist eine gewisse Art von Brevier und enthält die Mess-Ceremonien Basilius des Grossen, sowie Johann Chrysostomus. Endlich verdienen einige Quartettenfragmente von M. Lumakin, Gesangsdirektor des Grafen Šeremetev angeführt zu werden. Lumakin nahm als Grundlage die altgriechischen Tonleitern und es gelang ihm, der Melodie eine Majestät und Fülle des alten Gesanges zu verleihen, wie sie heutzutage nirgends anzutreffen ist und wovon die Völker des Westens keinen bestimmten Begriff haben.

Nach und nach drangen die Fortschritte in der Musik, welche während der Zeit im westlichen Europa gemacht wurden, nach Russland. Zur Zeit des Czaren Feodor (zu Ende des 17. Jahrhunderts) ertönten in den russischen Kirchen zum ersten Male die mehrstimmigen Gesänge. Dieser Gesang fand aber keine allgemeine Verbreitung und erst unter Peter dem Grossen wurde er allgemein eingeführt und nahm einen italienischen Charakter an. Für die Einführung dieses Gesanges war besonders der aufgeklärte und musikalisch gebildete Bischof Theofan Prokopovič thätig. Derselbe beantragte im J. 1719 die Errichtung von Sängerchören, besonders für die heilige Synode, welche Synodal-Sängerchöre zu nennen waren. Peter der Grosse genehmigte diese Idee und liess auch einen derartigen Chor für seine Privatkapelle errichten. Theofan suchte auch die Kirchenmusik dadurch zu fördern, dass er russische talentirte Musiker nach dem Ausland, namentlich nach Italien zur grösseren Vervollkommnung in der Tonkunst schickte. Bis zur Zeit der Kaiserin Elisabeth waren russische Kirchengesänge nur Imitationen italienischer. Der einheimische Gesang wurde vernachlässigt. Die Kaiserin Elisabeth berief tüchtige Tonkünstler an ihren Hof, namentlich den Raupach, Aray, Salieri u. s. w., welche den Russen die Anleitung zum regelrechten Gesange gaben, der damals in Europa herrschte. Darnach bildeten sich Račinskij und Berezovskij (1743), welche später zu Gesangsprofessoren ernannt wurden. Die Hofsänger waren grösstentheils Kleinrussen, deren biegsame und schöne Stimmen zum Vortrage der im italienischen Stile componirten Gesänge besonders geeignet waren. Bei manchen Gelegenheiten berief die Kaiserin diese Sänger zu Produktionen von Opern und Oratorien. Der Sängerchor bestand damals, wie Schlötzer schreibt, aus 12 Bassisten, 13 Tenoristen, 13 Altisten, 15 Diskantisten, also aus 50 und noch mehr Sängern, sowie einem Direktor und Inspektor, welche letzteren die Sänger stets im Gesange unterrichten mussten. Galuppi, der zum ersten Male ein russisches Kirchenconcert gehört hatte, rief entzückt aus: »So einen grossartigen Chor habe ich in ganz Italien nicht gehört.« Die nach Russland berufenen fremden Kapellmeister Galuppi, 1713, und Sarti, 1784, führten in Russland die Vokal- und Concertmusik ein und verunstalteten die Messgesänge durch italienische Kadenzen und durch Veränderungen der Originalmelodien, welche dadurch ihre Originalität einbüssten. Der Einfluss italienischer Musik machte sich selbst bei dem geistreichen russischen Tondichter Bartňanskij (1751—1825), der von der Kaiserin Katharine nach Italien geschickt wurde, um die italienischen Meister zu studiren, geltend, obgleich viele seiner Compositionen sich durch kräftigen Gesang, herrliche Harmonisirung und tiefes Gefühl auszeichnen. Eins seiner Hauptwerke ist »Cherubina's Lobgesang«. Das slavische, poetische Element ist in dieser Composition glücklich ausgedrückt. Bartnanskij componirte 35 vierstimmige geistliche Concerte, 10 für Doppelchöre und eine dreistimmige Messe. Neben Bartňanskij verdient auch der russische Kirchencomponist Dekterev eine lobende Erwähnung; seine geistlichen Concerte zeichnen sich durch gründlichen Bau aus, entbehren aber

in Folge der darin vorkommenden Fiorituren den Charakter der echten russischen Kirchenmusik. Ausser diesen zwei einheimischen Kirchencomponisten hat sich besonders der italienische Contrapunktist Sarti in Russland durch eine Reihe gediegener Kirchencompositionen, namentlich durch einen achtstimmigen russischen Psalm mit Orchesterbegleitung und ein *Te deum laudamus* ausgezeichnet.

In der russischen Kirche hat sich nach und nach ein doppelter Stil entwickelt; den ersten, der von den Ausländern eingeführt wurde, könnte man den italienischen nennen, während der zweite in einer naiven und einfachen Melodie bestand und von den Griechen gleichzeitig mit der christlichen Religion eingeführt wurde; es ist der Gesang des heiligen Johann von Damascus. Glücklicher Weise ist der italienische Stil in den russischen Original-Kirchengesang nicht eingedrungen; der letztere blieb unversehrt, ja man kann sagen, er ist im selben Zustande, wie er es zur Zeit seines Ursprungs war. Dieser Gesang erhielt sich in russischen Brevieren. Als Kaiser Paul bemerkte, dass in manchen Kirchen moderne Concertstücke aufgeführt werden, befahl er (1797), nur alte russische Gesänge in den Kirchen vorzutragen. Nichtsdestoweniger verbreitete sich der italienische Gesang immer mehr in Russland, bis Alexander I. die Aufführung moderner Kirchencomposition in allen russischen Kirchen verbot und nur alte russische Kirchengesänge zu singen anordnete. Kaiser Nicolaus befahl ein neues Kirchengesangbuch, das die heilige Synode »Gesangs-Irmologie mit Melodien« nannte, herauszugeben. Dieses Gesangsbuch enthält einige Bände und ist äusserst werthvoll. Als Kirchencomponisten excellirten in Russland auch Carcelli, Hirsch, Davidov, Kozlovskij, Naumov, Turčenov, Lvov und viele Andere. Näheres über russische Kirchenmusik findet man in Youssoupoff »*Histoire de la musique en Russie*«.

Dramatische und instrumentale Musik. Die ersten Spuren der modernen Instrumentalmusik findet man unter der Regierung Peter des Grossen (1703—1725), als sich nämlich die dramatische Kunst zu entwickeln begann. Obgleich der Kaiser kein Theaterfreund war, gründete er dennoch einen Fond, der seiner Zeit zu Aufführungen von Opern und Dramen verwendet werden sollte. Die ersten Schauspielaufführungen fallen in das Jahr 1718, zu welcher Zeit die Fürstin Natalie Alexejevna eine russische Tragödie in einem dazu eigens hergerichteten Hause aufführen liess, und wobei 16 russische Musiker das Orchester bildeten. Im J. 1720 hatte Petersburg auch ein deutsches Theater, wobei die Instrumentalmusik einen bedeutenden Antheil hatte. Peter der Grosse hörte von seiner Jugend an nur die rauhe Musik der Trommel, Pfeifen, Hörner u. s. w., oder die zartere Kosakenlaute »*Bandura*« und liebte besonders Blasinstrumentenmusik. Zur Zeit seines Aufenthaltes in Polen fand er eine grosse Vorliebe an der polnischen Nationalmusik, namentlich an dem Dudelsack. Er berief in seine Residenz einen ganzen Chor von Dudelsackpfeifern und lernte selbst den Dudelsack spielen. Dagegen war er der italienischen Musik abhold und hasste die französische. Unter der Herrschaft der Czarin Anna (1730—1740), welche ungemein Musik und Theater liebte, wurden berühmte Tonkünstler nach Russland berufen, um als Sänger, Orchestermitglieder oder Kapellmeister zu fungiren. Unter den 70 Opernkräften befanden sich auch zwei Castraten, von denen besonders Pietro Morigi durch einen kolossalen Umfang der Stimme und ausgezeichneten Gesang emporragte. Zur selben Zeit wirkten in Petersburg der Hofkapellmeister Giovanni Ristori und der Violinist und Cellist Domenico und Giuseppe Dalloglio. Die Czarin unterstützte nicht nur das italienische, sondern auch das deutsche Theater. Im J. 1737 wurde auf ihren Befehl die erste italienische Oper in Petersburg aufgeführt. Um diese Zeit wurde auf Kosten der Czarin am Něvskij-Prospekt ein hölzernes Opernhaus erbaut, welches aber schon im J. 1749 abbrannte. Unter der Kaiserin Elisabeth (1741—1762) wurden in Petersburg

zwei neue Theatergebäude aufgebaut; das erste in der Isaksgasse im J. 1745, das zweite am linken Ufer der Néva im J. 1750. Elisabeth war eine besondere Liebhaberin der Musik überhaupt und der Oper insbesondere. Sie berief im J. 1755 eine italienische Operngesellschaft nach Petersburg, an deren Spitze sich der berühmte Componist Francesco Araja befand. Dieser ausgezeichnete Tonkünstler gewann für seine Gesellschaft einige treffliche Kräfte, namentlich den Vinc. Manfredini und den Castraten Luigi Marchesi, sowie die weltbekannte Sängerin Todi. Araja componirte für die italienische Oper in Petersburg viele italienische Opern, von denen besonders »*Abiaturo*«, »*Semiramide*«, »*Scipione*«, »*Arsace*« u. s. w. vielen Anklang fanden. Um die volle Gunst der Russen zu erlangen, schrieb er eine Oper in russischer Sprache unter dem Titel: »*Cefalo e Procris*«, welche als die erste Oper in russischer Sprache angesehen wird.

Die Kaiserin wurde von dieser Oper so entzückt, dass sie dem Componisten einen äusserst werthvollen Zibetpelz zum Geschenk machte. Obzwar die Musik zu dieser Oper auf den russischen Text componirt wurde, so hatte sie mit dem russischen Nationalgeist und Charakter nichts gemein, sie war, was Melodie und Charakter anbelangt, im reinen italienischen Stil geschrieben. Im J. 1756 wurde Herrmann Raupach zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannt. Auch er componirte wie Araja im J. 1739 eine Oper mit russischem Texte unter dem Titel »*Alceste*«, die aber keinen nationalen Charakter an sich trug und vielmehr deswegen geschrieben wurde, um dem Componisten die Gunst des russischen Publikums zuzuführen. Wiewohl unter der Herrschaft der Kaiserin Elisabeth die Musik vielfach gepflegt und die Oper bedeutend gefördert wurde, erlebten beide doch erst unter der Kaiserin Catharina II. (1762—1796) eine glänzende Epoche. Die Czarin interessirte sich für die Tonkunst überhaupt und für den Gesang insbesondere. Durch Verwendung des Alexander Sumarokov, der im J. 1756 zum Direktor des russischen Hoftheaters ernannt wurde, kam nach Petersburg eine neue italienische Operngesellschaft. Als Kapellmeister wurde der berühmte Galuppi mit jährlich 4000 Rubel berufen. Galuppi hat sich um den Aufschwung des kaiserlichen Orchesters grosse Verdienste erworben und componirte für das Petersburger Theater einige italienische Opern, von denen die »*Didone abbandonata*« im J. 1766 einen glänzenden Erfolg hatte. Die Kaiserin schenkte dem Componisten dafür eine mit Diamanten besetzte Tabaksdose, worin sich 1000 Dukaten befanden.

Auch Galuppi's zweite Oper: »*Ifigenia in Tauride*« erfreute sich eines günstigen Erfolges und hatte zur Folge, dass die renommirtesten Opernkräfte aus Italien, Frankreich und Deutschland nach Petersburg berufen wurden, um die italienische Oper zur möglichsten Blüthe zu bringen. Unter Anderen berief Catharina II. die weltberühmte Sängerin Catharina Gabrieli 1768 in ihre Residenzstadt. Gabrieli forderte ein so enormes Honorar (einige behaupten 5000 Rubel), dass selbst die Kaiserin, welche gegen die Künstler äusserst freigebig war, darüber stutzte. »So viel Gehalt hat selbst mein Marschall nicht,« sagte die Kaiserin der stolzen Künstlerin. »Nun denn,« erwiderte die Sängerin, »so möge der Marschall in der Oper singen.« Die Kaiserin gab sich alle Mühe, um die russischen Kreise für die eifrige Pflege der Musik, die sich ausschliesslich in den Händen der Ausländer befand, zu gewinnen. In Folge dessen wurden seit dem J. 1766 einheimische Musiktalente ins Ausland, namentlich nach Italien geschickt, um sich dort in der Musik gründlich auszubilden. Diese hoffnungsvollen russischen Kunstjünger übertrafen zwar nach ihrer Rückkehr vom Ausland Alles, was bis da auf dem Gebiete der Nationalmusik geleistet wurde, aber ihre Leistungen waren dennoch nicht derart, um fremde Künstler entbehrlich zu machen. Von allen einheimischen Künstlern zeichnete sich besonders Alexander Ablesimov aus, der sozusagen Schöpfer des russischen Vaudevilles geworden ist. Nach Galuppi übernahm die Kapellmeisterstelle Tomaso Traetta, der für Petersburg einige italienische Opern: »*L'Isola disa-*

betata«, »*Olympiade*«, »*Antigone*« u. s. w. componirte. Zu dieser Zeit entstand in Petersburg der »Musikalische Club« (1772), der sich zum Zwecke nahm, die Liebe zur Tonkunst zu verbreiten und den Musikgeschmack in den höheren Kreisen zu läutern. Die Mitglieder dieses Clubs waren Brigadiere und Staatsräthe. Jedes Mitglied zahlte eine Einlage von 30 Rubeln und einen jährlichen Beitrag von 20 Rubeln. Dieser Club wuchs zusehends an und zählte schon im J. 1790 über 800 Mitglieder. Das Orchester dieses Clubs bestand aus 50 Musikern der Hofkapelle und executirte nicht nur Instrumentalcompisitionen, sondern begleitete auch die concertirenden Virtuosen, Sänger und Sängerinnen. Ein Virtuos bekam für einen Concertabend 100—200 Rubel. Selbstverständlich übte dieser Club einen grossen Einfluss auf die Musikpflege bei dem russischen Adel, dessen Liebe zur Tonkunst später in der ganzen Welt rühmlichst bekannt wurde. Unterdessen gelangte die italienische Oper immer mehr und mehr zur Blüthe. Zum Nachfolger Traetta's wurde Paesiello im J. 1776 ernannt und nach Petersburg berufen. Dieser bedeutende Componist brachte da neun Jahre zu und componirte für die italienische Bühne in Petersburg die Opern: »*Gli astrologi imaginari*«, »*La serva padrona*«, »*La fint aamante*«, »*I filosofi imaginari, il matrimonio inaspettato*«, »*Nitteti*«, »*Lucinda ed Artemidoro*«, sowie eine grosse Cantate für Potemkin, zwei Bände Sonaten und andere Clavierstücke. Endlich veröffentlichte er in Petersburg »*Raccolta di regole del accompagnemento*«, wofür er 300 Rubel Pension erhielt. Als Catharina II. den Thron bestieg, hatte Petersburg nur zwei kleine Theater, aber kein Opernhaus. Die Kaiserin half auch diesem Mangel ab. Sie liess im J. 1780 bei der kaiserlichen Eremitage vom berühmten Architekten Quarenghi ein kleines Hoftheater und im J. 1784 am öffentlichen Platze am rechten Ufer des Nicolaus-Kanal ein grosses steinernes Theater von Tuschbein erbauen, welches letztere 3000 Menschen fasste. Wiewohl schon unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth Dramen in russischer Sprache sowie zuweilen Opern in russischer Sprache aufgeführt wurden, war dennoch der Umstand, dass man Mangel an guten Schauspielern und Sängern hatte, ein grosses Hinderniss für die Entwicklung der nationalen dramatischen Kunst. Um auch diesem Mangel abzuhelfen, liess die kunstliebende Kaiserin im J. 1785 auf dem linken Ufer der Něva die kaiserliche Theaterschule errichten. Dieses für die Entwicklung der nationalen dramatischen und musikalischen Kunst in Russland äusserst wichtige Institut, worin Zöglinge in der theatralischen Kunst, in der Instrumental- und Vocalmusik sowie in der Tanzkunst unterrichtet und ausgebildet wurden, sollte dem nationalen russischen Theater gute einheimische Kräfte zuführen, was auch nach und nach geschah. Der von der Kaiserin Catharina II. im J. 1785 nach Petersburg berufene Hofkapellmeister Guiseppe Sarti hat besonders die Instrumentalmusik zum grossen Aufschwung gebracht, indem er dem Orchester Instrumente besserer Qualität verschaffte. Ein Jahr darnach schrieb Sarti die italienische Oper »*Armida*« für Petersburg. Diese gefiel der Kaiserin so sehr, dass sie den Componisten zum Direktor des Conservatoriums in Jekaterinoslav ernannte. Sein Nachfolger war der berühmte Cimarosa (1787), der in der russischen Residenzstadt eine ungewöhnliche Compositionsthätigkeit entwickelte. Seine Opern: »*La vergine del Sole*«, »*La felicità inaspeltata*«, »*Cleopatra*«, »*La Serrata non proveduta*«, sowie 200 verschiedene für den kaiserl. Hof geschriebene Compositionen fanden grossen Anklang. Im J. 1788 liess Catharina II. auf dem oberen Ende des Něvsky-Prospekt ein einfaches, aber schönes rundes Theater aufbauen.

Neben Cimarosa wirkte in Petersburg der unter dem Namen Le Spagnoli bekannte Vin. Martini als Kapellmeister der komischen Oper, für die er auch einige Stücke: »*Cosa rara*«, »*L'Arbore di Diana*«, »*Gli sposi in contrasto*« schrieb. Aber auch Sarti war ausserodentlich thätig. Er erfand unter Anderm eine Maschine zur Berechnung und Bestimmung der Vibration tönender Körper und wurde im J. 1790 von der Petersburger Akademie zum Mitgliede und im

J. 1798 zum Musiklehrer der Grossfürstin ernannt. Sarti componirte auch eine Oper in russischer Sprache »Der Ruhm des Nordens«, die zwar beifällig aufgenommen wurde, aber jeder nationalen Charakteristik entbehrte, indem sie nur ein reines italienisches Gepräge an sich trug. Im J. 1790 gab man in Petersburg schon sechs Vorstellungen wöchentlich und zwar drei russische, zwei französische und eine deutsche, im Winter jeden Freitag eine italienische Oper. Obzwar die Einnahmen aus allen diesen Vorstellungen bedeutende Summen repräsentirten, musste dennoch die Kaiserin zur Deckung der Auslagen noch 100,000 Rubel beitragen. Im J. 1790 fungirten in Petersburg als Musik- und Gesanglehrer: Astarita, Cimarosa, M^me^. Mareš, Pratsche, der auch einige russische Lieder im nationalen Geiste componirte, Sartori, Martini u. a., welche sich alle eines trefflichen Rufes erfreuten.

Was die Instrumentenfabrikation betrifft, war besonders Gabram, Pianoverfertiger, Wächter, Erzeuger ausgezeichneter Violinen, und Kirschnek sehr beliebt. Von Virtuosen hörte damals Petersburg den Violinvirtuosen Antonio Lolli, G. Giarnovichi und den Harfenvirtuosen Němeček. Zu Ende der Regierung Catharina II. wirkten die Kapellmeister Joh. Wilh. Häusler (1792—1794) und Sapienza (1794), welcher letztere auch zwei Opern in russischer Sprache schrieb.

Aus dieser Skizze geht klar hervor, dass sich die Kaiserin Catharina II. um die Hebung der Musik in Russland überhaupt und um die Förderung der dramatischen insbesondere unsterbliche Verdienste erwarb. Namentlich hat Russland die Errichtung der Theaterschule, welche zur Hebung der nationalen, dramatischen Poesie und Kunst ungemein beitrug, dieser kunstliebenden Kaiserin zu danken. Während der kurzen Regierung Paul's (1796—1801) war auch neben der italienischen Oper die französische an der Tagesordnung. Ihr Kapellmeister war Paris. Am Schlosse in Pavlovsk wurden französische Opern, z. B. »*La soirée orageuse*«, »*Les deux Savoyards*« u. a. aufgeführt. Die französische Oper erforderte im J. 1801 einen Aufwand von 100,000 Rubel. Zu dieser Zeit (1798) wurde nach Petersburg der venetianische Kapellmeister G. Cavos berufen. Nach dem Tode des Kaisers Paul verliess die italienische Operngesellschaft auf einige Zeit die russische Residenzstadt, wurde aber unter der Regierung Alexander I. (1801—1825) im J. 1803 wieder nach Petersburg berufen. Und so hatte die Czarenstadt vier öffentliche Theater: das russische, französische, deutsche und italienische, welche jährlich über 500,000 Rubel erforderten und wozu die kaiserliche Hofkasse mit 234,000 Rubeln beisteuerte. Unter dem Kaiser Alexander wurde zum Kapellmeister der französischen Oper Boieldieu und ins Orchester Pierre Rode, Jacque Lamare und später J. Baillot berufen. Den unermüdlichen Bemühungen Boieldieu's gelang es, nicht nur das Orchester, worin ausgezeichnete Virtuosen mitwirkten, sondern auch die französische Oper auf die möglichst höchste Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Mit demselben Eifer wirkte auch der Kapellmeister C. Cavos, um wieder die russische dramatische Musik möglichst zu heben. Dieser Künstler verwendete alle seine Kraft zur Förderung der russischen Musikzustände, erlernte bald die russische Sprache und componirte 14 russische Opern, deren Handlungen den russischen Nationalsagen entnommen waren. Es sind die Opern: »*Ivan Sušanin*«, »Die Trümmer von Babylon«, »Der Feuervogel«, »Der starke Elias«, »Der unsichtbare Prinz«, »Die drei Buckligen«, »Die Herrschaft von zwölf Stunden«, »Die Tochter der Donau«, »Der Flüchtling«, »Die Dichter«, »Der Kosak«, »Die vermeintliche Unsichtbare«, »Neue Verlegenheiten« und »Die Liebespost«. Unter allen diesen Opern gefiel am Meisten »*Ivan Sušanin*«. Cavos begriff unter allen ausländischen Componisten, welche Opern über russische Texte schrieben, am Besten den Geist und Charakter der russischen Nationalmusik und viele seiner Gesänge und Chöre sind damals sozusagen in Russland populär geworden.

Zu Anfang der Regierung Alexander's erfuhr in Petersburg die Instru-

mentalmusik eine regelmässige Pflege. Den Anlass dazu gab die Philharmonische Gesellschaft, welche sich im J. 1802 zu dem Zwecke bildete, um ausgezeichnete Orchestralcompositionen berühmter Meister aufzuführen und eine Stiftung zur Unterstützung von Wittwen und Waisen verstorbener Tonkünstler zu gründen. Den ersten Vorschlag zur Bildung einer solchen Gesellschaft machte Friedrich Adelung, Hofrath und Lehrer des Grossfürsten Nicolaus. Zu ihm gesellte sich der Hofbankier Baron de Ralla, die Hofmusiker Bachmann, Billant, Berwald, Hartmann u. s. w. Den Statuten dieser Gesellschaft gemäss zahlte jeder Musiker von den verschiedenen Orchestern in Petersburg jährlich einen Beitrag von 15 Rubeln, wornach nach Ableben des Mitgliedes seine Wittwe 300 Rubel Pension bekommen sollte. Die Mitglieder wählten sich aus ihrer Mitte sechs Direktoren und sechs Ehrendirektoren. Zu den Letzteren gehörte Graf Strojanov, Vielhorskij, Hofmarschall Nariskin, Vitovtov, Baron Ralla und Hofrath Friedrich Adelung. Nach langen Vorbereitungen wurde das Institut im J. 1802 mit Haydn's »Schöpfung« eröffnet. Der Erfolg der ersten Aufführung war äusserst günstig und die Einnahmen der Gesellschaft wuchsen derart, dass man 1500 Rubel unter die mittellosen Musikerwittwen schon im ersten Jahre vertheilen konnte. Im J. 1806 hatte schon die Gesellschaft ein Kapital von 20,000 Rubeln, wozu jährlich der Kaiser 1000 Rubel beifügte. Das Orchester dirigirte Paris. Die Philharmonische Gesellschaft errichtete auch einen eigenen neuen Saal, welchen man den in Petersburg concertirenden Tonkünstlern für 100 Rubel zur Disposition stellte. Ein nicht minder wichtiges Institut entstand zur damaligen Zeit in Petersburg; wir meinen die Gesangschule, deren Gründer Alexej Ivanovič Rudinskij war. Dieser fromme Mann erkannte bald das Verhältniss der Religion zur Kunst überhaupt und zur Musik insbesondere und nahm sich vor, den Gesang zur Belebung und Hebung der Andacht beim öffentlichen Gottesdienste zu verwenden. Rudinskij berief einen Gesangslehrer aus Moskau, besuchte mit ihm die Schulen, um befähigte Schüler zum Gesangsunterricht aufzufordern. So entstand im März 1802 die Gesangsschule in Petersburg. Welche Fortschritte die Schüler in dem betreffenden Institute machten, erhellt aus dem Umstande, dass die Zöglinge schon an den Osterfeiertagen eine grosse Motette von Sarti recht gelungen vortrugen. In der Schule Rudinskij's hatte auch der berühmte russische Tenorist Samoilov seine Ausbildung erhalten. Nach Petersburg pilgerten die grössten Virtuosen, um hier entweder öffentlich zu concertiren, oder als Musiklehrer zu wirken. Auf dem Gebiete der Claviermusik waren besonders Berger, Clementi und Field thätig; der Letztere war vom J. 1804 der beliebteste und gesuchteste Clavierlehrer in Petersburg. Aus dem zahlreichen Virtuosenschwarm, der in Russland derzeit concertirte, nennen wir Ferd. Fränzel (1803), Gertrude Mara (1804), Maurer und Andere.

Die in beiden Hauptstädten Russlands weniger bekannte und gepflegte Kammermusik fand in Baillot, Lamare und Andern ausgezeichnete executive Künstler, welche das russische musikliebende Publikum mit Quartetten von Mozart, Haydn, Beethoven bekannt machten. Graf Zubov unterhielt ein ausgezeichnetes Quartett. Sein erster Violinist Longinov, ein Leibeigener, sowie Alle, die mit ihm spielten, haben den Violinvirtuosen Rode zu solcher Bewunderung hingerissen, dass er sich weigerte, nach ihm zu spielen. Als Boieldieu Russland verliess, folgte ihm im J. 1808 Steibelt als Kapellmeister der französischen Oper nach. Auch dieser schrieb für das Petersburger Hoftheater einige französiche Opern: »*Cendrillon*«, »*Sargino*«, »*Romeo et Julietta*« und dirigirte die französische Oper bis zu seinem Tode (1823).

Um das Jahr 1813 wurden in Petersburg Dilettantenconcerte des Adels gegründet, welche einen bedeutenden Einfluss auf die Verbreitung der Musik und Läuterung des musikalischen Geschmackes in den adeligen Kreisen übten. Diese Concerte hatten schon bei Beginn einen solchen Erfolg, dass sie den grössten Theil der Fastenconcerte übertrafen. In den ersten Concerten wirkten

die beiden Lvov, Arseněv, Vševolojskij, Graf Vělhorskij und Andere entweder auf der Violine, oder dem Cello und Piano, welche Instrumente in adeligen Kreisen äusserst beliebt waren, oder als Sänger mit. Dadurch, dass Petersburg die grössten Virtuosen zu hören bekam, wurde die Liebe zur Tonkunst beim russischen Publikum immer mehr und mehr geweckt, das kritische Urtheil desselben geschärft und der Geschmack veredelt. Davon giebt uns der Ausspruch der weltberühmten Catalani den besten Beweis. Diese Künstlerin, welche im J. 1820 in Petersburg concertirte, sprach sich über das russische Publikum folgendermassen aus: »*La public le plus juste et le plus connaiseur!*« Den grössten Einfluss auf die Geschmacksrichtung in der Claviermusik hatten J. Field und Charles Mayer, welche im J. 1820 in Petersburg als Musiklehrer thätig waren. Jeder, der mit Erfolg in Russland concertirten wollte, gab sich für einen Schüler Field's aus. Von Charles Mayer sagt man, dass er über 800 Schüler am Piano ausbildete. Die beliebtesten Claviercomponisten der damaligen Zeit (1823) waren in Russland: J. Field, Hummel, Mayer, Dusek; von Operncomponisten Rossini, weniger Mozart. Beethoven's Tondichtungen fanden nur einen geringen Anklang. Der russische Adel betrachtete die Musik als einen integrirenden Theil der allgemeinen Bildung; fast in jedem adeligen Hause war ein Musiklehrer angestellt und einige russische Edelleute hielten sich sogar ihr Privatorchester. So z. B. Vševolojskij, Guškov u. s. w. Andere versuchten sich sogar in der musikalischen Schriftstellerei, wie z. B. Gregor V. Orlov, der im J. 1822 sein Werk: »*Essai sur l'histoire de la Musique en Italie*« herausgab.

Was die national-russische Oper betrifft, so wurde auch dieser die nöthige Pflege zugewendet. Es waren namentlich Uebersetzungen fremder Opern, die man auf der russischen Bühne vorführte, unter Anderen »Das Rothkäppchen« von Boieldieu, »Freischütz« von C. M. v. Weber u. s. w. Als russische Opernsänger zeichneten sich damals Semenov, Samojlov, Klimovskij, Ezermov und Andere aus. Wie in Petersburg, so wurde auch in Moskau und in anderen grösseren Städten des ausgedehnten russischen Reiches der Musik die möglichst grösste Pflege zu Theil. Auch Moskau hatte sein Theater, seine Theaterschule; auch hierher pilgerten berühmte Virtuosen, um zu concertiren oder als Musiklehrer zu wirken. Hier war der treffliche Violinvirtuos G. Polledro (1799—1804) und der Componist Rastrelli (1802) thätig; hier entzückte durch ihren Gesang G. Mara (1805), hier concertirte Ferd. Fränzel (1803), Lamare (1803), Baillot (1803), J. Field (1812 und 1822), Hummel (1822), Hässler, der Violinvirtuos Seménov und Andere.

Im September 1821 bekam Moskau durch Bemühen des Fürsten Youssonpov und beiden Fürsten Golycin die italienische Oper zu Gehör. Das Orchester und der Chor bestand grösstentheils aus Russen, während als Solisten Italiener engagirt waren. Der Kapellmeister dieser Oper war Morini. In Moskau erschien seit dem Jahre 1822 eine musikalische Zeitschrift »*Journal de Musique*«, dessen Beilagen aus Compositionen einheimischer Componisten bestanden. In der Theaterschule, welche auf Unkosten des Theaters unterhalten wurde, wurden für die russische Oper einige tüchtige Sänger und Sängerinnen ausgebildet. In den ins Russische übersetzten Opern wirkten damals M^me^. Philis, Vesrazinská, Bulachov, Maksin, Lavrov, Grišev u. s. w. Bis zum Jahre 1831 wollte die nationale dramatische Musik in Russland keine rechte Wurzel fassen. Die Theaterschulen in Petersburg und Moskau erzielten dennoch nicht solche Erfolge, die man mit Recht von ihnen erwartete. Die von fremden Tondichtern, wie Araja, Raupach, Sarti, Sapienza, Cavos componirten russischen Opern erhielten sich trotz mancher Schönheiten nicht auf der russischen Bühne und zwar aus dem Grunde, weil die Componisten Geistesprodukte zu Tage förderten, die dem Geist und Charakter des russischen Volkes nicht entsprachen. Endlich erschienen am Firmamente der russischen dramatischen Musik zwei Sterne, welche mit ihrem Glanz alle bisher in der dramatischen Musik gemachten

Versuche überstrahlten und auf die Bahn hinwiesen, auf der die russischen Nationalcomponisten künftighin schreiten sollen. Es waren Alexej Nikolojevice Věrstovskij in Moskau und Michael J. Glinka in Petersburg.

Věrstovskij nahm bei Field und Steibelt Unterricht im Piano, bei Maurer und Böhm im Violinspiel, bei Tarquinio im Gesange und bei Brodt, Zeiner und Müller in der Harmonielehre und im Generalbass. Als 17jähriger Jüngling fing er an, für die russische Bühne Vaudeville zu componiren. Die erste russische Oper, die er für Moskau schrieb, war »*Pan Tvěrdevskij*« (Herr Tvěrdevskij), auf das Libretto von M. N. Zagoskin. Die Oper gefiel allgemein und ihre Romanzen und Duetten wurden von Sängern und Sängerinnen der damaligen Zeit mit Begeisterung gesungen; das Lied: »Wir leben mitten im Felde« ist sogar zum Nationallied geworden. In dieser Oper sang zum ersten Male der später so berühmte russische Sänger A. O. Brantyšev. Die zweite Oper Věrstovskijs: »Zwölf schlafende Jungfrauen«, wozu Ševyrov den Text schrieb, wurde im J. 1832 mit dem günstigsten Erfolge aufgeführt und fand besonders durch die treffliche Schilderung des russischen Lebens den grössten Anklang und hielt sich durch volle 10 Jahre im Repertoir. Den 15. September 1835 ging Verstovskij's dritte Oper »Asskold's Grabmal« (Text von M. N. Zagoskin) über die Bühne und rief eine unbeschreibliche Sensation hervor. Diese vieraktige Oper ist zur Nationaloper geworden und errang einen so grossartigen Erfolg, wie die russischen National-Lustspiele »*Gore ot uma*« und »*Revisor*«. Von der Beliebtheit der genannten Oper in Moskau zeigt am deutlichsten der Umstand, dass sie auf der dortigen Bühe über 300 Mal aufgeführt wurde. Die vierte Oper Věrstovskij's: »Sehnsucht nach der Familie« (Text von Zogoskin) hatte im J. 1839 trotz mancher Schönheiten nur einen geringen Erfolg; dafür wurde seine fünfte Oper: »Der offenbare Traum« (Text von Šachovskij) mit dem grössten Beifall aufgenommen und gehört unstreitig zu den besten Schöpfungen dieses Nationalcomponisten. Das Wiegenlied der Fürstin Zorjuska, der grossartige Festmarsch, der reizende russische Tanz, welche sämmtlich der Nationalgeist durchweht, sind in der That unvergängliche Perlen dieser Oper. Noch grösseren Erfolg errang Věrstovskij's im J. 1858 aufgeführte Oper »Gromoboj«, welche ein Repertoirstück der russischen Bühne in Moskau geworden. Nicht minder gefiel Věrstovskij's »Der Zauberer von Moskau«, die auch in Petersburg mit Erfolg gegeben wurde. Aehnlich wie den Věrstovskij, so durchzuckte im J. 1843 den genialen Glinka der Gedanke, der russischen dramatischen Musik eine feste nationale Grundlage zu geben. Der eigenthümliche Charakter und Stil der italienischen Opernmusik veranlasste ihn zum tieferen Studium der Bedingungen, unter denen man der slavischen Musik ein selbständiges Gepräge aufdrücken könnte. Seinem schöpferischen Geiste öffnete sich in dem bisher wenig gekannten Reichthum von Nationalliedern ein grosses brachliegendes Feld, und der Gedanke von der zukünftigen slavischen Nationaloper machte sich bei ihm immer mehr und mehr geltend. Das, was früher in seinen Liedern und Romanzen ertönte, dies sollte nun in einem grossen dramatischen Werke zum vollkommenen lebendigen Ausdruck gelangen. Michael Ivanovic Glinka betrat frisch die wenig geebnete Bahn der dramatischen Nationalmusik und schrieb seine grosse lyrische Oper: »Das Leben für den Czar«, welche im J. 1836 in Petersburg zum ersten Male (in Prag 1866) mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt wurde.

Wenn einmal der Palast des slavischen Opernstils in seiner ganzen Vollendung erglänzt, wird gewiss Glinka, der seinem Ideal eine möglichst vollkommene Form zu geben suchte, unter jenen Componisten rühmend genannt, die auf Grundlage des reichen Nationalgesanges den ersten Schritt zur Verwirklichung der Idee der slavischen dramatischen Musik gethan haben. Obzwar die Handlung der Oper: »Das Leben für den Czar« einfach und wenig mannichfaltig ist, hat Glinka diesen Fehler des Libretto durch treffliche musikalische Schilderung und Charakterisirung des russischen und polnischen Elementes zu

verdecken gewusst und hauchte den einzelnen handelnden Personen einen individuellen Charakter ein. Die schwermüthigen russischen Nationallieder und die ihnen stammverwandten feurigen und ritterlichen polnischen Gesänge boten Glinka eine dankbare Gelegenheit zu ihrer künstlichen Verarbeitung im Sinne der neueren Musik. Glinka suchte dem Patriarchalismus der Russen durch Beibehaltung der strengen Formen, vom Canon, der freien Imitation bis zum faktischen Fugato; der Ritterlichkeit der Polen durch consequente Beibehaltung des Mazurka- und Polonaise-Rhythmus zu entsprechen. Der Schwerpunkt des ganzen Werkes sind die grossartigen, grösstentheils polyphonen Chöre, welche ihre mächtige Wirkung nie verfehlen. Glinka's Oper: »Das Leben für den Czar« wurde bei ihrer ersten Aufführung mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen, der bis jetzt nicht erkaltete; sie ist thatsächlich Nationaloper und Zierde des Petersburger Theaters geworden. Als Beweis dessen dient der Umstand, dass die Oper bis zum 27. Septbr. 1866 273mal aufgeführt wurde. Dieselbe Richtung beobachtend und sich nach seinen festgesetzten Grundsätzen richtend schrieb Glinka einige Jahre darnach seine zweite Oper: »Russland und Ludmila«, die im J. 1842 zum ersten Male in Petersburg (im J. 1867 in Prag) über die Bretter ging.

In dieser Oper kämpft noch der Componist mit den Schwierigkeiten und Hindernissen der ungeebneten Bahn, deren Richtung zu verfolgen er sich vornahm, und da zeigte sich auch das lobenswerthe Streben des Componisten, jenen Bedingungen gerecht zu werden, welche ihm bei der Grundsteinlegung des slavischen Opernstils vorschwebten. »Russland und Ludmila« steht in dramatischer Hinsicht auf einer höheren Stufe, als seine erste Oper. Die Zauberwelt gewährte seiner Phantasie einen freieren Flug und ein weiteres Feld. Nicht nur die Melodie, sondern auch den Rhythmus durchweht ein rein slavischer Geist. Nach Glinka machten einige russische Componisten Versuche auf dem Gebiete der dramatischen Musik; aber bis jetzt gelang es Niemanden, jene Stufe zu erklimmen, auf der Glinka und Věrstovskij stehen. Nichts desto weniger verdienen ihre Werke eine lobende Anerkennung. Es sind die Opern: »*Undine*«, »*Bianca*«, »*Ermo*« von Alexij Lvov, »*Dämon*« und »*Mazeppa*« von Baron Fittingshof, »*Dimitrij Donskij*, der Sibirische Jäger«, »Thomas der Narr«, »Die Rache« von Anton Rubinstein, die er in seinen jüngeren Jahren (1850—1858) für Petersburg schrieb und von denen der »Sibirische Jäger« im J. 1854 in Weimar in deutscher Uebersetzung gegeben wurde; ferner die Opern: »*Kavkazskij plennik*« und »*W. Ratkliff*« von Kuj, »Die Croatin« von Dütsch, »*Nataša*« von Villebois, »*Paraša*« von Ptrujskij, »*Rusalka*«, »Das Bacchusfest«, »*Amalat Beg*«, »*Rogdana*«, »Der steinerne Gast« von Dargomyžskij, »*Záporožec*« von Artěmovskij, »*Boris Godunov*« von Musorskij, »*Pskovitanka*« von Rimskij-Korsakov, »*Opryčník*« von Cajkovskij, »*Jermak Thimoteĭev*« von Mich. de Santis, »*Sardanapal*« von Famynein, »*Ilga Muromce*« von Srámek«, »Der Aufenthalt am schwarzen Meer« von Lisenko u. s. w. In neuerer Zeit lenkte der geistreiche Kritiker und Componist Alexander Nikolajevic Sěrov die alleinige Aufmerksamkeit auf seine fünfaktige russische Oper »Judith«, welche im J. 1863 eine wahre Sensation hervorrief. Alexander Sěrov (geboren 1820 in Petersburg) beschäftigte sich schon von der Jugend an mit theoretischen Musikstudien. Einen bedeutenden Einfluss übte auf ihn Glinka und später Fr. Liszt und Rich. Wagner, mit welchem Letzteren er in ein inniges Freundschaftsverhältniss trat. Sěrov, auf sein Musiktalent vertrauend, überstand als Kritiker so manchen Kampf, und öftere Niederlagen haben ihn noch mehr abgehärtet. Sein scharfsinniger und geistreicher Kopf widersetzte sich Allem, was gewöhnlich, alltäglich, niedrig und schablonenhaft war. Sein durchdringender Geist und seine ungewöhnlichen literarischen Kenntnisse dienten ihm zur unwiderlegbaren und seine Sarkasmen zur schneidenden Waffe in den literärischen Kämpfen mit seinen Gegnern. Er schlug zwar die Letzteren, aber drang nicht durch. Endlich fast von der ganzen Welt verlassen, verkaufte er sein Haus, entsagte dem Staatsdienste und beendete seine Oper »Judith«, deren glänzender Erfolg ihm so manche trübselige Stunde vergessen machte.

Sěrov schrieb sich das Libretto zu seiner Oper selbst und wies der Judith und dem Holofernes äusserst dramatische Aufgaben zu. Sein musikalischer Stil besteht in der Vereinigung des Glinka'schen slavischen Stiles mit dem neudeutschen Opernstile Rich. Wagner's; er verband nämlich die Melodiosität und die Charakteristik der slavischen Weisen mit dem ununterbrochenen Fortschreiten der Handlung und mit einer lebendigen orchestralen Färbung. Bald darnach beendete Sěrov seine zweite Oper »*Rogněda*«, welche einen so glänzenden Erfolg in Petersburg erzielte, dass ihm der Kaiser von Russland 2000 Rubel zum Geschenke machte und ihm eine lebenslängliche Pension gewährte. Ob seine dritte Oper »*Taras Balba*« und die vierte »*Ne tak zivi tak chotečaja*« (Libretto von Ostrovskij) von ihm beendet wurden, ist uns unbekannt. In neuester Zeit entwickelt sich die Thätigkeit russischer Operncomponisten auf dem Gebiete der dramatischen Musik recht erfreulich. Im J. 1867 schrieb der junge Componist Sokalskij eine vieraktige Oper »Die Mainacht« (nach einer Erzählung von Gogol), Kasperov liess im selben Jahre in Petersburg seine Oper »Der Sturm« (Libretto vom genialen Ostrovskij) aufführen und errang damit einen günstigen Erfolg, trotzdem dass darin Spuren italienischen Stils vorhanden sind. Kasperov lebte einige Jahre in Italien und componirte die zwei italienischen Opern »*Maria Tudor*« und »*Rienzi*«, welche in Mailand aufgeführt wurden. Čajkovskij schrieb die Oper »Der Herzog«, deren Ballete in den Concerten von Petersburg Sensation hervorriefen. In der neuesten Zeit errang der Hofkapellmeister Eduard Nápravnik (s. d.) mit seiner im russischen Nationalgeiste geschriebenen Oper »*Nižegorodci*« (Die Einwohner von Nižegorod) einen glänzenden Erfolg. Diese Oper, worin zum ersten Male der russische Kirchengesang auf der Bühne vorgeführt wurde, dürfte eine Repertoiroper werden, denn sie findet bei jeder Aufführung einen ungetheilten und ungeschwächten Beifall.

Aber nicht nur in Petersburg, sondern auch in Moskau herrscht auf dem Gebiete der dramatischen Musik ein reges Leben. Im J. 1867 ging über die Moskauer Bühne die dreiaktige komische Oper »Der verliebte Teufel«, dann die grosse Oper »Die Karpatenrose« von Salomon mit günstigem Erfolge. Derselbe Componist schrieb auch die fünfaktige Oper »Der Flüchtling von Estrella« (1867). Ausser Petersburg und Moskau existirt auch eine russische Oper in Kiev, Charkov (1873), Reval, Odessa u. s. w. Aus diesem kurzen Umriss geht klar hervor, dass man in der letzten Zeit der dramatischen Nationalmusik in Russland grosses Interesse zuwendet, und es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass es gelingen wird, auf den musikalischen Grundsteinen Glinka's den slavischen Opernstil weiter aufzubauen. Was die modernen Musikzweige, namentlich die Instrumental- und Vocalmusik betrifft, war man in Russland stets bemüht, der regelmässigen Pflege und Förderung derselben die nöthige Sorge zu widmen. Daher wurden auch zahlreiche meistens deutsche Musikgesellschaften in Petersburg, Moskau u. s. w. gegründet, um derartigen Compositionen die Bahn zu öffnen. Im J. 1837 gründete Karl Gödicke in Moskau einen deutschen Gesangverein, der Oratorien und Kirchencompositionen von Haydn, Händel, Beethoven, Romberg und Andern zur Aufführung brachte. Auch in Archangelsk wurde im J. 1840 ein deutscher Gesangverein gegründet. In Petersburg entwickelte eine nicht unbedeutende Thätigkeit der gemischte Chor des Grafen Šeremetev, der 150 Mitglieder zählte und dessen Dirigent Lomakin war. Von grossem Einflusse auf den Musikgeschmack waren die sogenannten Hofconcerte, welche Schubert dirigirte, die Quartettunterhaltungen und vor Allem die Philharmonische Gesellschaft, welche nicht nur klassische, sondern auch Compositionen von modernen Componisten aufführen liess. Das grösste Verdienst erwarb sich die letztere Gesellschaft durch Preisausschreibung für die besten Compositionen einheimischer Tondichter. So erhielt im J. 1839 Vorotnikov den ersten Preis für seine Ballade.

Zur Hebung und Förderung der Musik in Russland trug wohl in erster Reihe der kunstliebende Kaiser Alexander und seine Familie bei, welche einheimische und fremde Tonkünstler mit grossartiger Freigebigkeit überhäufte.

Beim Grossfürsten Constantin, der ein trefflicher Cellist ist, bei der Königin Olga von Würtemberg, bei der Grossfürstin Helena (gestorben 1873) wurden wöchentlich unter Direktion des K. Schubert und Anton Rubinstein Musikunterhaltungen veranstaltet. Dieses schöne Beispiel fand einen tiefen Wiederhall bei den russischen Edelleuten, die sich fleissig mit Musik beschäftigten, namentlich waren es die beiden Grafen Michael und Math. Vělhorskij, Graf Kuselov-Bezborodko, Fürst Mešcerskij, Fürst Yusupov, der sich ein eigenes Orchester hielt, Graf Šeremetev, Baronin Crüdener u. s. w. Im J. 1851 löste sich die Philharmonische Gesellschaft auf; doch behielt sie sich vor, bei günstigeren Verhältnissen wieder ins Leben zu treten. Auf Veranlassung des Anton Rubinstein, Kologrivov, Lavonius traten im J. 1859 einige Mitglieder der aufgelösten Gesellschaft beim Grafen Vělhorskij zusammen und beschlossen, die Gesellschaft zum neuen Leben zu erwecken. Sie wählten aus ihrer Mitte den Grafen Vělhorskij, B. Kologrivov, A. Rubinstein, D. Kanšin und D. Stasov, welche einen neuen Statutenplan entwarfen, der im J. 1839 von der Regierung genehmigt wurde. Die Gesellschaft nahm den Namen »Russische Musikgesellschaft« an und ihr Zweck besteht darin, einheimische Musiktalente anzueifern und auszubilden, gründliches Musikverständniss beim Publikum durch treffliche Aufführung von Compositionen aller Schulen, aller Zeiten und aller Meister zu verbreiten, Preise für gediegene Compositionen aller Art auszuschreiben, den Kunstnovizen die Möglichkeit zu gewähren, ihre eigenen Compositionen zu hören, junge aufstrebende Talente auf Kosten der Gesellschaft ins Ausland zur vollkommenen Ausbildung zu schicken u. s. w. Die Gesellschaft stand unter der unmittelbaren Protektion der kunstliebenden und geistreichen Grossfürstin Helena; sie veranstaltete jährlich zehn grosse Concerte, sechs Kammermusikunterhaltungen und zwei Oratorien. In jedem der zehn Concerte soll eine Composition von russischen Tondichtern aufgeführt werden und nach Möglichkeit soll auch in jedem Concerte ein russischer Künstler mitwirken. Der Direktor dieser Concerte war bis zum Jahre 1867 Anton Rubinstein, Kammervirtuos der Grossfürstin Helena, der von dieser Zeit an die Seele aller musikalischen Unternehmungen geworden ist. Rubinstein war durch volle zehn Jahre ein gehätschelter Liebling des Petersburger Publikums; jedes Concert, worin er mitwirkte, war des allgemeinen Beifalls und der grössten Theilnahme sicher.

Die »Russische Musikgesellschaft« gründete in grösseren Städten Filialen; so z. B. im J. 1860 in Moskau, deren Direktor Fürst Obolenskij, Lostev, Jakuncikov, Kiselev und Nicolaus Rubinstein waren. Zum Concertdirigenten dieser Gesellschaft wurde N. Rubinstein ernannt. Die Gesellschaft beabsichtigte eine Gesangschule in Charkov, dann Musikfilialen in Tula und Saratov zu errichten. Im J. 1863 wurde auf Anregung des Fr. Hofbauer in Riga der erste russische Männergesangsverein gegründet. Das grösste und unvergängliche Verdienst erwarb sich die »Russische Musikgesellschaft« durch die Gründung eines Musikconservatoriums in Petersburg, welches am 17. Octbr. 1862 eröffnet wurde und dessen Direktor Anton Rubinstein bis zum J. 1867 war. An diesem äusserst wichtigen Institute wirkten und wirken bis jetzt ausgezeichnete Musikkräfte, die sich auch im Auslande eines bedeutenden Rufes erfreuen. Durch die Gründung des Musikconservatoriums in Petersburg wird mit der Zeit eine bedeutende Reform in den russischen musikalischen Verhältnissen entstehen, eine Reform, welche einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der russischen Nationalmusik üben dürfte, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass aus dieser Anstalt theoretisch und praktisch gebildete Tonkünstler hervorgehen werden, die durch ihr Compositionstalent die russische Nationalmusik zur vollen Geltung bringen dürften.

Die »Russische Musikgesellschaft« in Moskau folgte bald dem Beispiele jener in Petersburg und gründete im J. 1866 ein Musikconservatorium in Moskau, dessen Direktor Nicolaus Rubinstein ist und worin auch ausgezeichnete Künstler thätig sind. Dass auch in Odessa, Charkov und Kiev

seiner Zeit ähnliche Institute ins Leben gerufen werden, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Die russische Musik kann sich mit tüchtigen executiven Künstlern und trefflichen Componisten ausweisen, von denen Einige auch im Auslande volle Anerkennung fanden.

Als Componisten von Instrumental- und Vocalsachen zeichneten sich in den letzten dreissiger Jahren A. Věrstovskij, M. Glinka, M. Vielhorskij, A. Lvov (Tondichter der russischen Nationalhymne), Dargomyžskij, Kuj, Musorskij, Ljadov, Guzakovskij, Gurilev, Cajkovskij, A. Rubinstein, C. Náprovnik, Balakirev, Solověv, K. Davidov, Baruchov, Malaskyn, A. Laroš u. s. w. aus. In der Kammermusik excellirten Afanaševv, Kastriot, Skannderbeg, Rubinstein, Nápravník. Von Componisten für einzelne Instrumente sind zu nennen: Vělhorskij, Modzielevskij, Daidov (Cellocompositeur), A. Lvov, Wieniawskij (Violinsachen), A. Rubinstein, E. Nápravnik, Leszeticki (Pianocomposition) u. s. w. Als Musikkritiker excellirten Sěrov, Stasov und sein Bruder Rastislav, Tolstoj, der bekannte Forscher im Gebiete der Kirchenmusik. Als Musikschriftsteller erfreuen sich auch im Auslande eines grossen Rufes Alex Ulibiščv (gestorben 1858) durch seine Werke »*Nouvelle Biographie de Mozart*« und »*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*«, ferner Lenz, der ein kritisches Werk über Beethoven in französischer Sprache schrieb, Yusupov, der in Paris sein Werk »*Histoire de la Musique en Russie*« herausgab, Veselovskij, dessen Werk »Ueber slavische Lieder« in Moskau erschien. Auch musikalische Zeitschriften erscheinen seit vielen Jahren in Petersburg und anderen Städten, welche die musikalischen Interessen Russlands vertraten.

Was die russische Nationalmusik betrifft, behielt dieselbe bei den Russen ihren eigenen nationalen Charakter, da bei ihnen das Nationallied vorherrscht. Der Russe singt sehr gern und sein Gesang ist für ihn die höchste Musik. Der schlichte Russe singt nicht nur deswegen, um durch den Gesang seine Freude, seinen Humor und Entzücken auszudrücken, sondern er benutzt auch den Gesang zum feierlicheren Ausdruck seiner Gefühle; dann aber gestaltet sich sein Gesang zur Deklamation. Der russische Arbeiter und Bauer verrichtet seine Arbeiten beim Singen von Nationalliedern. Ebenso ist bei den russischen Soldaten der Gesang zu Hause. Sie singen Nationallieder in den Kasernen und auch in den Feldzügen. In jeder Compagnie des russischen Infanterieregiments befanden sich zwölf und noch mehr Soldaten, welche einen Sängerchor bilden und Compagniesänger genannt wurden. Wenn der Commandant eines Regiments bemerkt, dass die Soldaten beim Marsche ermüden, ergeht an die Compagniesänger der Befehl, sich an die Spitze zu stellen und National- oder Kriegslieder zu singen. Auch unter den Matrosen befinden sich solche Sänger, welche bei der Fahrt auf der Něva Nationallieder singen. Kein Volk dürfte so viele und so schöne Nationalweisen haben, als die Russen. Die kleinrussischen Lieder unterscheiden sich nicht nur durch äussere Merkmale, sondern auch durch ihr tiefes Gefühl von den grossrussischen; sie sind unstreitig die rührendsten unter allen slavischen Nationalliedern. In Gegenden, wo kein Krieg gegen die asiatische Rohheit wüthete, also in der Nachbarschaft der munteren Polen, nehmen die kleinrussischen Lieder einen helleren Ton an; dort aber, wo das Schwert und Feuer Alles verheerte, haben sich Melodien von unbeschreiblicher Sentimentalität erhalten. Am Besten erkennt man es, wenn man den verschiedenen Modifikationen der Kolomyjka die der Melodie des kleinrussischen Krakoviak, wie sie in verschiedenen Orten gespielt und gesungen wird, vergleicht. Ferner haben die kleinrussischen Lieder folgende mehr oder weniger kennbare Eigenthümlichkeiten: öfterer Gebrauch von männlichen Reimen, das Verlängern der Endsilben, oder der ganzen weiblichen Reime, charakteristische Dissonanzen in der Melodie, das Verkürzen der ersten Silbe und Verlängern der zweiten, was ein Schleppen und Stocken des Rhythmus zur Folge hat. Eine besondere Art der kleinrussischen Weisen ist die »Duma«. Es ist ein epischer Gesang historischen Inhalts, einförmigen Tönens und langsamen unregelmässigen Rhythmus. Diese »Dumen« sind eigentlich

Improvisationen, welche von wandernden Banduristen (Barden von Ukrajina) gesungen werden. Einige Nationallieder haben die Kleinrussen mit den Böhmen gemein. Der düstere wehmüthige Ausdruck der kleinrussischen Weisen verleiht ihnen einen eigenthümlichen, melancholischen Charakter. Die grossrussischen Lieder sind zart, freundlich und durch und durch slavisch. Der Grossrusse ersinnt und singt bei jeder Gelegenheit verschiedene Lieder, welche sich öfters durch objektive Charakteristik und gewisse bestimmte Logik auszeichnen. Aus diesem Umstande sowie aus der ungeheuren Ausdehnung des Wohnsitzes dieses slavischen Stammes geht klar hervor, dass der Russe eine Unzahl von den mannichfaltigsten Nationalliedern besitzt. Man theilt gewöhnlich die russischen Nationallieder a) in harmonische, b) in melodische ein. Die Ersteren sind durchgehends in *Moll* und haben ein langsames Tempo; die Letzteren sind in *Dur* und zeichnen sich durch eine lebhafte Bewegung aus und werden gewöhnlich zum Tanze gesungen. Die verbreitetsten und beliebtesten Weisen sind die harmonischen, welche einen so rein musikalischen Charakter besitzen, dass sie Paesiello für Werke irgend eines gründlichen Componisten, nicht aber für Nationallieder hielt. Eine eigene Art von Tanzliedern bilden die »Zigeunerlieder«, wobei die Tanzenden den Takt durch Fussstampfen anzeigen. Selten begleitet der Russe seine Nationallieder mit einem Instrumente, und ist dies der Fall, so gebraucht er dabei alte Musikinstrumente.

Die russischen Nationallieder wurden frühzeitig gesammelt und herausgegeben. Die grossrussischen sind erschienen vom unbekannten Sammler 1780 in Moskau — Ditto 1870 in Petersburg — Ditto 1796 in Petersburg mit Noten — von Ivan Prač 1815 in Petersburg mit Musik — vom unbekannten Sammler 1817 in Moskau — Ditto 1831 in Moskau — von Danilo Kasmy 1833 in Moskau mit Pianobegleitung — Gurianov 1835 in Moskau — Sacharov, J., 1838—1839 in Petersburg — Studitskij, Th., 1841 in Petersburg — Kurjevskij, P., 1848 in Moskau — Balakirev, 1867 in Petersburg. Die kleinrussischen gab heraus: Wenzel von Oleska (Zàleskij), 1833 in Lemberg mit Musik — Sreznĕvskij, J., 1835 in Przemysl — ein Unbekannter, 1836 in Petersburg — Wojcicki, K., 1836 in Warschau — Žegota, P., 1838 in Lemberg — Rypinski, Alex, 1840 in Paris — Turowski, J. K., 1846 in Lemberg — Maksymovii, M., 1849 in Kiew — Weglinski, Leo, in Lemberg — Kostomarov, 1859 in Santorov.

Die russischen Nationallieder fanden in der ganzen gebildeten Welt eine allgemeine Beliebtheit und Verbreitung. Zahlreiche Componisten benutzen sie bis jetzt zum Gegenstande ihrer Fantasiestücke, Variationen, Potpourris u. s. w. Einige russische Componisten versuchten mit mehr oder weniger Glück die Nationallieder nachzuahmen, und es gelang Einigen derselben, treffliche, vom Nationalgeist durchdrungene Lieder zu schaffen. Wir nennen z. B. den Jos. Kozlovskij, A. Aljabjev, dessen wunderschönes Lied »Die Nachtigall« weltbekannt geworden ist, Alex. Greg. Varlamov, der über 200 Lieder schrieb und durch seinen »Rothen Sarafan« einen Weltruf erlangt, und endlich den Al. Nikol. Věrstovskij. Seine Lieder durchweht ein Geist, der so verwandt ist mit jenem der Nationallieder, dass sie jeder Russe unwillkürlich für eine Schöpfung des russischen Volkes — für Nationallieder hält; und daher sind sie auch populär und national geworden. Věrstovskij ist in der russischen Musik das, was Kolcov in der russischen Poesie. Die Lieder Kolcov's sind gerade nicht russische Nationallieder, aber sie enthalten so viel Nationales in sich, dass sie auf die Russen einen Eindruck machen, als wären sie Nationallieder. Und ebenso verhält es sich mit den Liedern Věrstovskij's. In der neuesten Zeit haben mehrere Componisten mit Erfolg dieses Gebiet betreten und schöne Lieder geschaffen.

Betreffs der russischen Nationalinstrumente, welche die Russen zuweilen zur Begleitung ihrer Lieder benutzen, verdienen folgende vorgeführt zu werden: Gusli, ein bei den Kaufleuten beliebtes, der böhmischen Zymbel ähnliches Instrument, deren Saiten mit Fingern berührt werden; Balalajka, ein der

Laute ähnliches Instrument mit vier Saiten; Gudok, oder russische mit drei Saiten bespannte Violine, welche wie eine gewöhnliche Geige aussieht, mit dem Unterschiede, dass der Gudok keinen Steg besitzt und dass dessen Geigenblatt und Griffbret bogenartig und nicht horizontal ist; Bandura, ein ukrajinisches, der Laute ähnliches, aber mit wenigeren Saiten bezogenes Instrument. Die Grossen des Reiches hielten sich gewöhnlich eine neigenen Banduristen, Dudka, ein, wie man sagt, aus Griechenland stammendes Instrument, besteht aus zwei parallelen Röhren von ungleicher Breite, von denen jede drei Löcher besitzt. Dieses Instrument klingt, als wenn Zwei eine Terz oder Octav spielen würden. Aus der Dudka lassen sich nur kleine, einförmige und einfache russische Melodien entlocken und das Volk gebraucht sie beim Tanze oder zur Begleitung der Lieder. Die Pfeifen aus der Rinde mit Löchern sind unvollkommene Dudkas. Volynka ist ein mehr oder weniger vollkommener polnischer Dudelsack. Die unvollkommenen Volynkas haben bei der Rindblase zwei Röhren und ein Mundstück. Rožok (Hörnchen), eine Art Schalmei, ist ein Fuss lang, mit Birkenrinde umwickelt, hat unten 1, oben 5 auch 7 Löcher. Das Blasen darauf ist nicht leicht, der Ton ist rein und stark. Die Matrosen gebrauchen den Rožok zur Begleitung ihrer grellen Gesänge. Der Rožok der Kuh- und Viehhirten ist von Birkenrinde, gerad, 3 Fuss lang und ohne Löcher. Man bläst darauf wie auf der Feldtrompete. Die Abbildungen russischer Nationalinstrumente befinden sich in dem Werke »Stimmen des russischen Volkes in Liedern« von Götze, 1828. Zur russischen Nationalmusik gehören auch die Nationaltänze, welche aber in höheren Kreisen den französischen, polnischen, böhmischen und englischen Tänzen weichen mussten. Die beliebtesten russischen Nationaltänze sind Golubec und Kozák. Der erste ist ein echter Nationaltanz slavischen Ursprunges, zart und in seiner Vollendung eine wahre Pantomime. Kozák ist der Tanz der Kleinrussen, der verschiedene künstliche, lebhafte und immer abwechselnde Leibesbewegungen erfordert. E. Melis.

Russo, Michel Angelo, Pianist, geboren 1830 zu Neapel; eines von den vielen jener Wunderkinder, die viel versprachen und wenig hielten. Er entstammte einer jüdischen Familie, in der die Musik eifrig betrieben wurde. Mit fünf Jahren, oder vielleicht noch früher, begann man den Knaben zu unterrichten, und mit acht Jahren setzte er bereits in Neapel die Musiker durch sein Clavierspiel in Erstaunen. Am 14. Octbr. 1839 spielte er im Theater Fiorentini unter enthusiastischen Beifallsbezeugungen, worauf einige Zeit darauf seine Angehörigen eine Concertreise mit ihm unternahmen. Sie besuchten Florenz, Genua, Marseille und langten Anfang des Jahres 1841 in Paris an. In seinem ersten Concert, welches R. hier gab, hörten ihn Chopin und Lizst, welche in aufmunterten, indem sie ihm eine rühmliche Laufbahn prophezeiten. In London, wohin er sich nun wandte, und wo er auch einige Lectionen von Moscheles erhielt, erregte er ebenfalls die anerkennendste Theilnahme des Publikums. Er hatte hier das Unglück, in kurzer Zeit beide Eltern durch den Tod zu verlieren. Nach einer zweiten Anwesenheit in Paris durchreiste er Deutschland, concertirte in Leipzig, Dresden, Berlin, Hamburg und begab sich hierauf nach Russland, Dänemark und Schweden. 1846 kehrte er nach Neapel zurück, womit seine musikalische Laufbahn beendet war.

Russpipe, ein Orgelregister, s. v. a. Rauschflöte.

Russwurm, Johann Wilhelm Bartholomäus, Pastor zu Herrnburg, verfasste das 1826 veröffentlichte Buch: »Musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des Cultus« (Hamburg, 1826, in 4°, 129 Seiten mit 26 Seiten Vorrede). 1830, nachdem R. Prediger in Hamburg geworden war, erschien: »Nachtrag zur musikalischen Altar-Agende« (Hamburg, Friedrich Perthes, 1831, in 4°).

Rust, Friedrich Wilhelm, Anhalt-Dessauischer Musikdirektor, geboren am 6. Juli 1739 in dem durch seine herrlichen Gartenanlagen wohlbekannten Wörlitz bei Dessau; gestorben am 28. Febr. 1796. Sein Vater, fürstlicher

Kammerrath und Amtmann, liess ihm, wie seinen drei älteren Brüdern, eine treffliche Erziehung angedeihen. Die schönen Künste und Wissenschaften wurden im väterlichen Hause mit gleichem Eifer gepflegt, und als der älteste Sohn, Johann Ludwig Anton, in den Jahren 1744—1745 zu Leipzig die Rechte und Philosophie studirte, wurde er bald von J. S. Bach zu dessen musikalischen Aufführungen als Violinist herangezogen. Mit jugendlicher, lebenslänglicher Begeisterung für Bach's hohe Kunst kehrte dieser ältere Bruder nach der Heimath zurück, und da der Vater schon zu Anfang 1751 starb, fiel jenem die weitere Erziehung des 10—11jährigen Friedrich zu. Was Joh. Ludwig in Leipzig, namentlich auf dem Gebiete der Musik gehört und gelernt, fiel bei der seltenen musikalischen Begabung des jungen Fritz auf den fruchtbarsten Boden. In einem Alter von 13 Jahren spielte er Bach's wohltemperirtes Clavier von Anfang bis zu Ende auswendig. Dabei wurde jedoch die wissenschaftliche Ausbildung keineswegs vernachlässigt. Bevor er die Universität Halle bezog, nahm er von dem Lutherischen Gymnasium zu Köthen im J. 1758, als ringsum der siebenjährige Krieg wüthete, mit einer grösseren, in deutscher Sprache verfassten Ode Abschied, die den Krieg, als das grösste unter allen zeitlichen Uebeln, in einer Weise schildert, die auch eine poetische Begabung erkennen lässt. In Halle, wo er drei Jahre lang juridischen Studien oblag, lernte er bald Friedemann Bach kennen. Wie Joh. Fr. Reichardt in seinem musikalischen Almanach vom J. 1796 in No. 12 der Anekdoten erzählt — Reichardt und Rust waren Freunde — genoss letzterer den unentgeltlichen Unterricht von Friedemann Bach in Composition, Orgel- und Clavierspiel, wofür der Herr Studiosus seinem Meister die Correspondenz zu führen hatte. Nach Beendigung seiner akademischen Studien trat R. 1762 in die Dienste seines Landesherrn, des Freundes seiner Jugend. Beide strebten hohen Idealen nach, doch war dem Fürsten ein tieferes Verständniss für musikalische Kunst leider versagt. Dennoch beharrte R. in seltener Treue zu seinem fürstlichen Jugendfreunde, der unablässig bemüht war, das Dessauische Land zu verschönern und in ihm Künste und Wissenschaften zu edelster Blüthe zu bringen. Auf seinen Wunsch fiel Rust die musikalische Aufgabe zu. Um dieselbe mit Erfolg zu lösen, finden wir ihn 1762 in Zerbst, wo er bei dem dortigen Concertmeister Höckh Violinunterricht nahm; 1763—1764 in Potsdam, wo er dies Studium unter Leitung von Franz Benda mit dem grössten Erfolg fortsetzte, und auf Empfehlung Friedemann Bach's in C. Ph. Emanuel Bach einen ausgezeichneten Förderer seines Clavierspiels fand. Und noch ruhete er nicht im Streben nach möglichster Vollkommenheit. Kaum von Potsdam zurückgekehrt, reiste er 1765 mit seinem fürstlichen Freunde nach Italien, wo er den Bruder seines letzten Violinlehrers, den Componisten Georg Benda kennen lernte, um mit diesem vereint die musikalischen Schätze jenes Landes zu studiren. Für sein Violinstudium ward die Bekanntschaft mit Maëstro Tartini zu Padua von nachhaltigstem Eindruck, nicht minder auch die in Turin begründete Freundschaft mit Pugnani, dessen Meisterschaft auf der Violine alle seine Erwartungen übertroffen hatte. Auch dem Studium der menschlichen Stimme widmete er sich im Vaterlande des Gesanges mit Eifer und Erfolg.

Im Juli 1766 kehrte er endlich nach vierjährigen Studien nach Dessau zurück, und begann zunächst mit Ausbildung musikalischer Kräfte für Gesang- und Instrumentalmusik. Eine Schilderung seiner umfassenden, unermüdlichen, jedoch auch aufreibenden Thätigkeit kann zugleich als eine Geschichte musikalischer Kunst in Dessau betrachtet werden, deren Resultate bleibende genannt werden müssen, insofern sie fortleben in Werken und ausübenden Künstlern. Schon nach kurzer, dreijähriger Thätigkeit treten uns die ersten Früchte derselben in überraschender Weise entgegen. Zu Ehren fürstlicher Personen*)

*) Fürstin Kasimira, Tochter von Fürst Leopold Maximilian zu Anhalt-Dessau, und Graf Simon August von der Lippe-Detmold.

brachte er am 9. Novbr. 1769 eine aus drei Nummern bestehende Hochzeits-Cantate für Frauenstimmen zur Aufführung, die von zwei Flöten, zwei Hörnern und Streichinstrumenten begleitet wird. Ihr folgte, soweit die Quellen reichen, eine grössere Cantate zur Einweihung des schönen Schlosses in Wörlitz im J. 1773. Zu den Streichinstrumenten treten hier zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Hörner und Pauken, während der Chor vierstimmig für Frauen- und Männerstimmen gesetzt ist. Das Orchester hatte sich also schnell und stark vermehrt, und zählte zu seinen Mitgliedern zwei ausgezeichnete Virtuosen: den Flötisten Kottowsky, einen der besten Schüler von Quanz, und den Violoncellisten Bischoff. Nicht minder ausgezeichnet waren die vocalen Solokräfte, von denen die weiblichen bald in ein näheres, verwandtschaftliches Verhältniss zu ihrem Lehrer treten sollten. Es waren die Schwestern Luise und Henriette Niedhart. Nunmehr durfte R. daran denken, Grösseres zu unternehmen. Die Liebe zur Kunst war geweckt, und wer in Dessau Anspruch auf Bildung machen wollte, folgte willig, ja begeistert seiner erfahrenen Leitung. Dessau zählte damals zwei Dichter von Ruf in seinen Mauern: Matthisson und Hofrath Behrisch, einen alten Universitätsfreund Goethe's. Von weittragendster Bedeutung war ferner die Errichtung des Philantropin's unter Basedow's Leitung,*) das von den Söhnen der vornehmsten Familien Deutschlands besucht wurde und deren musikalische Bildung R. übernahm. So herrschte in dem kleinen Dessau — ähnlich wie in Weimar — durch Zusammenfluss bedeutender, vom Fürsten berufener Männer, ein äusserst reges, geistiges Leben, das sich auf dem Gebiete der Musik selbstverständlich um R. bewegte. Sein Aufruf zur Bildung eines gesellschaftlichen Theaters im J. 1774 fand deshalb sogleich den freudigsten Widerhall und die allseitigste Unterstützung. Unter den darstellenden Mitgliedern begegnet man vom Philantropin allein fünf Professoren (Theater-Journal vom J. 1777, viertes Stück, Seite 146). Der Gedanke, dass die Bühne eine Bildungsstätte höchster Art sein könne, hatte eben die ganze damalige gebildete Welt erfasst, an deren glanzvollem, idealem Himmel die Namen Lessing, Goethe, Schiller, Gluck und Mozart für alle Zeiten als Sterne erster Grösse leuchten werden. Am 24. Septbr. 1774, dem Geburtstage der Fürstin Luise, gebornen Prinzessin von Preussen, fand die Eröffnung dieses gesellschaftlichen Theaters mit der Oper »Elisium« von Schweizer statt, und verherrlichte zugleich die Uebergabe eines reizenden Parkes, den der Fürst seiner Gemahlin verehrte und nach ihr den Namen Luisium beilegte. Inzwischen vermittelte Franz Benda einen Besuch Rust's am Hofe Friedrich des Grossen. So nahete das Jahr 1775, das freuden- und ehrenreichste im Leben des rastlos strebenden Meisters. Nachdem R. bereits 8 Jahre lang Seele und Haupt aller Musik in Dessau gewesen, ernannte ihn endlich der fürstliche Jugendfreund, der Regent des Landes, zum wirklichen Musikdirektor. Zugleich schenkte ihm am 10. Mai seine Schülerin Henriette Niedhart, die jüngere der oben genannten beiden Schwestern, Herz und Hand. Den Abend vor der Hochzeit feierten seine übrigen zahlreichen Schüler durch eine von Behrisch gedichtete, von J. G. Keller componirte Serenade für Gesang und Orchester, und wohl durfte R. mit grosser Genugthuung sich dieser Huldigung freuen, die eine süsse Frucht langjähriger Mühen in sich schloss.

Bald darauf trat er mit seiner jungen Frau und seiner Schwägerin die Reise nach Potsdam an, wo er in einem Concerte bei dem Kronprinzen den ganzen königlichen Hof versammelt fand. Hier hatte R. die grosse Freude, dass seine Schülerinnen neben der berühmten Mara mit den grössten Ehren und Erfolgen rivalisirten, während er selbst auf der Violine seine hohe Meisterschaft bekundete, und auf Verlangen auch ein von ihm componirtes Solo auf der italienischen sechssaitigen *Viola d'amour* vortrug. Der Kronprinz selbst accompagnirte die Arien beider Schwestern auf dem Violoncell, und im engeren

*) Basedow's Berufung nach Dessau datirt vom J. 1771.

Kreise des Königs dürfte auch ein Trio für Flöte, Violine und *Viola d'amour* zur Aufführung gekommen sein, das R. kurz vor dieser Reise componirte. Die Reise trug bald gute Früchte, denn auch Berlin nahm Act von seinem Rufe. Der Magdeburg'sche Dichter und Gelehrte Schink lieferte ihm einen dramatischen Text, in welchem R. die melodramatische Manier seines Gotha'schen Freundes Georg Benda zwar auch benutzte, jedoch möglichst einschränkte und durch Hindrängen des gesprochenen Wortes mittelst charakteristischer Motive zum wirklichen Gesange eine stete Steigerung des Ausdruckes erzielte. Aus Dessau fehlen alle Nachrichten über die erste Aufführung dieses Werkes, das den Titel »Inkle und Yariko« führt. Dagegen beeilte sich die Döbbelin'sche Gesellschaft in Berlin, das Werk in würdiger Weise auf dem dortigen Nationaltheater in Scene zu setzen. Der vom 28. Juli 1777 datirte Theaterzettel brachte nach damals üblicher Weise »Zur Nachricht: Diese Art von Duodrama ist unseres Wissens wohl das neueste Produkt für die Bühne, und da es bei solchen Stücken meistens immer auf die Musik ankommt, so hoffen wir, die Kenner und Freunde derselben werden dem Tonkünstler Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er Natur und Empfindung, als die wichtigsten Gegenstände seiner Arbeit, meisterhaft durchgesetzt habe.« Noch in demselben Jahre wurde das Werk auf Verlangen sechs Mal wiederholt, und fand im Theater-Journal von 1777 (drittes Stück, Seite 141—142) folgende Beurtheilung: »Die Musik ist in aller Betrachtung eine herrliche Composition, besonders verdienen die Arien den grössten Beifall. Wir wollen hier nur die, welche Yariko beim Abschiede von ihrer Insel am Grabe ihres Vaters singt, als die vorzüglichste nennen« u. s. f.

Zu derselben Zeit (1777) machte auch der Operetten-Dichter und Buffo-Sänger T. B. Berger in Berlin Furore (vergleiche Theater-Journal, drittes Stück, Seite 143). R. lernte ihn kennen und componirte wohl noch in demselben Jahre die von Berger gedichtete komische Oper »Der blaue Montag«. Dessau hatte inzwischen am 3. Decbr. 1776 Goethe's persönliche Bekanntschaft gemacht und empfing ihn mit offenen Armen und Begeisterung. Ein intimes Verhältniss hatte sich zwischen den Höfen Weimars und Dessaus gestaltet; Wörlitz mit seinem herrlichen Parke wurde ein Lieblingssitz der Musen und aller schönen Geister, Goethe aber der Mittelpunkt derselben. Die sonntäglichen Concerte beim Fürsten, wie auch das gesellschaftliche Theater, das am 10. Aug. 1776, dem Geburtstage des Fürsten, seine Thätigkeit in einem eigenen Gebäude wieder aufgenommen hatte, mussten R. mit Goethe in nähere Beziehung bringen, und es scheint, als habe Goethe die Dessauer Kreise namentlich auch für die nordische Dichtung zu inspiriren gewusst, wozu die Lectüre von Werther's Leiden die nächste Veranlassung bot.

Da R. in seiner Schwägerin Luise Niedhart eine ebenso vollendete Sängerin als Darstellerin zur Seite hatte (siehe Theater-Journal), so componirte er auf Grund seiner Begegnung mit Goethe das Monodrama »Colma«, das er ähnlich, wie sein Duodrama »Inkle und Yariko« gestaltete. Die Worte »nach Ossian« sind grösstentheils in der Goethe'schen Fassung in Werther's Leiden beibehalten, doch fehlen bestimmte Nachrichten, wer den Text des einleitenden Prologes und der beiden eingeflochtenen Arien verfasst hat. Man wird aber in der Annahme wohl nicht fehlgehen, dass Goethe seinen Freund Behrisch mit dieser Aufgabe betraute. Das wirkungsvolle, im edelsten dramatischen Stil gehaltene Werk bekundet abermals die Fortschritte des Dessauischen Orchesters. Unter den Streichinstrumenten finden sich doppelte Bratschen, unter den Blasinstrumenten 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten in *B*, 4 Hörner in verschiedener Stimmung, 2 Fagotte und ausserdem Pauken und Harfe. Ferner kamen in dieser bis 1781 sich ausdehnenden Goethe-Periode zwei Schauspiele nach Ossian zur Aufführung: »Fingal in Lochlin« und »Inamorula«, von unbekanntem Verfasser (Dessau, 1782, auf Kosten der Verlagskasse für Gelehrte und Künstler

und zu finden in der Buchhandlung der Gelehrten).*) Zu beiden Schauspielen schrieb R. die Musik der eingelegten Gesänge. Namentlich ist der in tiefen Schmerz getauchte Monolog der gefesselten Combana »Torcul mit Locken des Alters« ein Meisterstück deklamatorischen Gesanges, das in seiner ernsten, fast möchte man sagen rauhen und finstern Weise die Poesie des Nordens in unübertrefflicher Weise wiedergiebt. Es ist ein Stück einzig in seiner Art. Endlich componirte R. in dieser Zeit seiner persönlichen Bekanntschaft mit Goethe dessen Lied: »Der du von dem Himmel bist«. In reiner Verehrung und Begeisterung empfangen, dürfte diese Composition nicht allein die älteste, sondern auch beste sein. Sie erschien 1784 gedruckt in Rust's erster Sammlung seiner Oden und Lieder. Noch fällt in die erste Zeit der Goethe'schen Besuche am Dessauer Hofe die Erbauung des Schlosstheaters, das im J. 1777 bei Anwesenheit des Prinzen Heinrich von Preussen (des Vaters der regierenden Fürstin Luise), mit Benda's »Ariadne auf Naxos« eingeweihet wurde. Zur Feier dieses Doppelfestes schrieb R. die aus drei Nummern bestehende Musik zu einem Prologe, der zunächst dem neuen Musentempel, sodann dem hohen Besuche galt. Dergleichen Prologe hatte R. überhaupt sehr viele zu schreiben. Nicht allein allerhöchste Geburtstage mussten stets besungen werden, sondern auch Vermählungs- und Gedächtnisstage, herrschaftlicher Besuch u. s. f.

Ueber die übrigen theatralischen Arbeiten Rust's fehlen bis jetzt genauere Nachrichten. Nach dem Theaterkalender von 1778 hiess es: »R. arbeitet jetzt an der Composition von »Pyramus und Thisbe«, einem Duodrama«. Zwar findet sich unter seinem Nachlass das Autograph eines grösseren, defect gewordenen Terzettes mit italienischem Texte, doch bleibt es bei der glatten Schrift zweifelhaft, ob er der Componist sei, da der Name desselben fehlt. Ferner finden sich unter seinem Nachlasse drei Arien und ein Duett zu der Metastasio'schen Oper »Artaserse«, die ebenfalls aus den siebziger Jahren stammen; aber auch hier bleibt es fraglich, ob R. je die ganze Oper in Musik gesetzt, da er auch aus andern Opern jenes italienischen Dichters einzelne Arien componirt hat. Ein vollständig erhaltenes Werk, das dem Stile nach um 1786 entstanden sein mag, ist dagegen das reizende Schäferspiel »Korylas und Lalage«. Im Grossen und Ganzen finden wir aber seine Thätigkeit als Tonsetzer in den letzten zwölf Jahren seines Lebens mehr der Kirchen- und Kammermusik zugewandt, während er umgekehrt in der Zeit bis 1784 nur vorübergehend kirchliche Compositionen lieferte. Dieser früheren Periode dürfte die Entstehung des 34. Psalmes für Chor, Solo und Orchester angehören, desgleichen auch eine Cantate: »Herr Gott, Dich loben wir«, nach Basedow's Poesie. Erst im letzten Monate des Jahres 1784 beginnt Rust's Hauptthätigkeit für die Kirche, und zwar mit der Composition der grösseren Cantate: »Allgnädiger, in allen Höhen«. Sie besteht aus drei Chören, einem Choral und drei Solosätzen, und kam zum ersten Male bei der feierlichen Einweihung der erneuerten Schloss- oder Marienkirche am 1. Jan. 1785 zur Aufführung. Mit theilweis parodirtem Texte,**) sowie vermehrt durch zwei neue Arien diente dieselbe Musik auch bei der Jahresfeier der erneuerten Hauptschule (Gymnasium) am 3. Octbr. 1786. Um diese Zeit stiftete R. die Liebhaber-Concerte, die in dem grossen Saale der fürstlichen Hauptschule, mitunter auch in dem schönen Saale des Philantropin's (der jetzigen Amalienstiftung) stattfanden. Zehn erhaltene Concertzettel vom 15. Novbr. 1786 bis 18. März 1788 weisen eine Achtung gebietende Zahl von Solokräften auf. (Für Gesang 5, Clavier 5, Violine 4, und für *Viola d'amour*, Harfe, Oboe, Clarinette und Bassethorn je einen Vertreter. Das Billet kostete 6 Groschen = 75 Pfennige.) Eine interessante Unterbrechung bildete der Be-

*) Da Behrisch diese Kasse verwaltete und mit seinem Vermögen dafür haftete, ausserdem eine Originalität darin suchte, seinen Namen als Dichter niemals drucken zu lassen, so liegt auch hier die Vermuthung nahe, dass er die genannten Schauspiele verfasst hat.

**) „Allgütiger, in allen Höhen".

such des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen in Dessau. Zur Feier seiner Anwesenheit entstand ein von Behrisch gedichteter, von R. componirter Nymphen-Gesang, welcher auf dem Sielitzer Berge bei Dessau von Frauenstimmen mit Begleitung von zwei Clarinetten, zwei Waldhörnern und Basson am 4. Octbr. 1787 gesungen wurde. Die nächste grössere Kirchenmusik »Gross ist der Herr« fällt auf den zweiten Sonntag nach Trinitatis am 3. Juli 1791. An diesem Tage feierte der Superintendent de Marées seine 50jährige Amtsführung. Hier begegnen wir zum ersten Male zwei Doppelchören zu sechs und acht Stimmen. Ihr folgte eine nicht minder bedeutende Cantate »Gott ist die Liebe«, aufgeführt »nach freudenvollem Einzuge des neuvermählten Fürstenpaares Friedrichs von Anhalt-Dessau und Amalia von Hessen-Homburg, den 1. Juli 1792«. In ihr finden sich wieder vier Hörner in verschiedener Simmung zugleich. Die beiden Sopran-Arien gehören in ihrer Art zu dem Trefflichsten, was die Haydn-Mozart'schen Periode aufzuweisen hat. Die letzte Kirchenmusik, die zu verzeichnen vorliegt, fällt Ende 1794, und beginnt mit den Worten: »Gott, unser Vater«. Zwei Arien und ein Chor, die sich im Autograph erhalten haben, sind ebenfalls von Bedeutung und zeigen zugleich, was das Orchester zu Dessau unter R.'s Leitung seit 1769 geworden war. Damals konnte er neben den Streich-Instrumenten nur 2 Flöten und 2 Hörner in Anwendung bringen; jetzt, 1794: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen und Orgel. Wo solche Zahlen reden, bedarf es keiner Worte weiter, solche Verdienste zu würdigen. Auch fehlte es R. bei seinen Lebzeiten nicht an Gönnern und Freunden unter Fürsten, Künstlern und Gelehrten, die solch herrliche Resultate freudig anerkannten. Doch hohe Kunst und vielseitige Wissenschaft verbanden sich bei ihm nicht allein mit grosser Liebenswürdigkeit, sondern auch mit einer vielleicht allzugrossen Bescheidenheit. Männer wie Naumann, Reichardt, Benda, J. A. P. Schulz u. A. wünschten ihm oft einen seinen Leistungen angemesseneren grösseren Wirkungskreis;*) aber es blieb beim Wünschen und R. erlag allzufrüh der auf seinen Schultern ruhenden Arbeitslast.

Seine Berufspflichten waren enorm, das Gehalt dafür gering, und so seufzt er in einem Briefe vom 7. Febr. 1787 an seinen alten Freund Weimar, Musikdirektor in Erfurt: »Meine Lage ist noch immer so, dass ich mich mit der leidigen Information abgeben muss. Wer nur eine Weile an diesen Karren gezogen, der kennt die Last desselben. Und ach! der mir so theuren verschwendeten Zeit! Welchen edleren Gebrauch hätte ich davon machen können!« Oefters unternahm er bald hier, bald dorthin Kunstreisen. Der Reise nach Potsdam 1775 ist bereits gedacht worden. Ihr folgten 1779 eine Reise durch die grösseren Städte der jetzigen Provinz Sachsen; 1787 nach Dresden, und zwischen 1780—1790 wiederholte Besuche an den Hof zu Ballenstädt, wo er als hochgeschätzter, gern gesehener Gast des Fürsten, in dem an herrlichen Aussichten reichen Schlosse einige Wochen des Sommers zu wohnen pflegte. Alle diese Reisen brachten ihm indess zwar viel Ruhm und Ehre ein, niemals aber eine Aenderung und Verbesserung in seinem Berufe. Dazu schlug ihm das Schicksal eine schwere Wunde, als im März 1794 sein ältester, hoffnungsvoller Sohn als Student in der Saale bei Halle ertrank. Das Alles vereinigte sich, sein Leben zu verkürzen, das Mühe und Arbeit war bis zu Ende. Noch auf seinem Sterbebette componirte er eine Violin-Sonate, in welcher Paganini mit seinem Solo auf der *G*-Saite nicht allein anticipirt, sondern sogar übertroffen wird, indem R. vom Spieler verlangt: seine für die *E*-Saite geschriebene Sonate »auch auf den übrigen Saiten, mit Transposition der Tonart zu üben«. Mit der eigenhändigen Aufschrift: »geschrieben in meiner letzten Krankheit im Februar 1796« schied er am 28. desselben Monats aus diesem Leben. Er hinterliess sein treues Weib, die ihm auch als durchgebildete Sängerin die wesentlichsten Dienste geleistet, mit drei Töchtern und zwei unerwachsenen

*) Siehe „Berlinische Musikalische Zeitung" vom 28. Decbr. 1793, S. 198. Anmerkung.

Söhnen. Alle diese Kinder waren musikalisch begabt, und leisteten in der Folgezeit Tüchtiges; namentlich Henriette, die älteste, auf dem Claviere, Karl Ludwig auf der Violine, und Wilhelm Karl als Orgel- und Clavierspieler. Ferner gehören zu Rust's zahlreichen Schülern — seine Frau und deren Schwester Luise wurden bereits genannt — in Dessau: der spätere Musikdirektor Reinicke, Concertmeister Gierth, Organist L. Kindscher; in Braunschweig: der Violinist Hartung; in Petersburg: der kaiserl. Kammermusikus Reinicke; in Ballenstädt: Musikdirektor Agthe; in Breslau: Professor und Biograph Siebigke; endlich der Clavierspieler und Componist Keller, der ihm zu seinem Hochzeitstage die oben erwähnte Serenade dargebracht hatte, u. A. m.

Beiträge zu Rust's Lebensgeschichte brachten: 1) Meusel in seinem Künstler-Lexikon vom J. 1778; 2) Gerber in seinem älteren Lexikon vom J. 1790; 3) Rust's Schüler, Professor Siebigke im J. 1801 bei Aug. Schall in Breslau; 4) Gerber in seinem zweiten Lexikon vom J. 1812; ferner Fétis u. A. R. selbst veröffentlichte folgende Compositionen: 1) 6 Claviersonaten (Leipzig) sehr selten; 2) einige italienische Arien in der Wochenschrift »Die Muse« (Leipzig, 1776 und 1777), sehr selten; 3) 24 Veränderungen über ein Lied von J. A. P. Schulz »Blühe liebes Veilchen« (Dessau, in der Buchhandlung der Gelehrten, 1782); 4) Gesänge zu den oben erwähnten Schauspielen »Fingal« und »Inamorulla« (Dessau, 1782), sehr selten; 5) Oden und Lieder, erste Sammlung (Dessau und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten, 1784); 6) *Allegretto grazioso con Variazioni per il Cembalo* (Berlin, 1793, später in Leipzig bei G. Fleischer, 1797); 7) Oden und Lieder, zweite Sammlung (Leipzig bei Grieshammer, 1796). Von diesen Werken erlebten im 19. Jahrhundert die Variationen unter 3) eine zweite oder dritte Auflage bei Kühnel in Leipzig; desgleichen erschienen aus seinen Oden und Liedern aufs Neue: 3 Lieder aus der ersten Sammlung bei Schlesinger in Berlin, 1871 (Sammlung Echo); ferner 2 Lieder aus der zweiten Sammlung in Lindner's »Geschichte des deutschen Liedes«, Seite 148 und 149, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1871. Nach seinem Tode erschienen noch: 8) *Grande Sonate pour le Pianoforte, G-dur* (Leipzig bei Hinrichs & Lehmann); 9) Drei Sonaten für Violin-Solo, *D-moll, B-dur* und *A-dur* (Leipzig bei Peters, 1853); 10) Drei geistliche Arien für Sopran (Berlin bei Schlesinger, 1866 und 1867, Sammlung Hosianna).

Unter den drei Sonaten für Violin-Solo hat neuerdings die erste in *D-moll* die weiteste Verbreitung gefunden. Sie sind aber alle drei von höchster Bedeutung sowohl als Kunstwerke an sich, wie auch als Beweise von Rust's enormer Technik auf der Violine, die seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt war. Die Arien unter 10) sind den weiter oben besprochenen Kirchen-Cantaten aus den Jahren 1785, 1791 und 1792 entnommen. Rust's ungedruckte Werke für Kammer- und Hausmusik sind nach Siebigke, Gerber, sowie nach dem Bestande seines Nachlasses die folgenden: 11) (Nach Siebigke) Vier Dutzend Claviersonaten aus allen Tönen, und (wie Gerber richtig hinzufügt) mit und ohne Begleitung; 12) Mehrere Sonaten *à quatre mains* und für zwei Claviere, auch eine für drei Claviere (sie sind mit Ausnahme einer vierhändigen Sonate sämmtlich verschwunden); 13) (Nach Gerber) Viele Sonaten für Violine, Bratsche, *Viola d'amour* (und, wie hinzuzufügen ist, für Violoncell, Laute und Harfe); 14) Concerte für Clavier, Violine, Horn u. s. w. (Alles verloren!); 15) Eine grosse Anzahl von Variationen über verschiedene Themata; 16) Einzelne Chöre, Duette, Arien und Lieder); 17) Fugen fürs Clavier und die Violine, nebst freien und gebundenen Phantasien. (Von diesen Arbeiten haben sich nur die unter 9) verzeichneten Fugen für Violine erhalten); 18) (Nach dem Bestande seines Nachlasses) Verschiedene Instrumental-Duos, Trios und Quartette in mannichfaltigster Zusammenstellung.

Einen ehrenvollen Nachruf widmete ihm das Intelligenzblatt der allgemeinen Literatur-Zeitung in No. 3 vom 11. Jan. 1797. Darin heisst es u. A.: »In der Blüthe seiner Jahre galt er für einen der berühmtesten Virtuosen auf der Geige. Um nichts geringer war seine Fertigkeit auf dem Claviere, und die

Laute rührte er mit einer eigenthümlichen Gefälligkeit, die selbst in Italien, dieser grossen Pflegerin dieses Instrumentes, Aufsehen erregte. Er pflegte nicht nur alle unter uns gewöhnlichen Saiteninstrumente zu spielen, sondern was auch in irgend einem Winkel der Erde besaitet gewesen war, das wusste er nach wenigen Versuchen herzustellen und in kurzer Zeit mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit zu behandeln. Zu bescheiden und zu unentschlossen, hat er von seinen vielen Compositionen dem Publikum nur wenige mitgetheilt, die aber sämmtlich mit sehr ehrenvollem Beifall aufgenommen sind. Ueberhaupt galt er allgemein für einen Mann, der seinem Amte Ehre machte, für einen Meister in seiner Kunst. Anfänglich hatte er die Rechte studirt, und überdies war sein Geist durch anhaltendes Nachdenken, durch genaue Kenntniss mehrerer Sprachen, durch Reisen und Umgang bis zu einer seltenen Ausbildung gelangt«. Wilhelm Rust.

Rust, Giacomo, dramatischer Componist, geboren zu Rom 1741, studirte während mehrerer Jahre am Conservatorium de la Pièta zu Neapel. Eine Anzahl Opern, die er schrieb, wurden nach und nach aufgeführt, sie heissen: »*La Cantadina in corte*«, Venedig, 1764, »*L'Idolo cinese*«, 1774, »*L'amor bizzaro*«, 1775, »*Alessandro nelle Indie*«, 1775, »*Il Baroni di terra asciutta*«, 1776, »*Il Socrate immaginario*«, 1776, »*Il due Protetti*«, 1777, »*Artaserse*«, Modena, 1784, »*Il Talismano*«, Mailand, 1799, »*Gli Antiquari in Palmira*«, Mailand, 1780, »*Berenice*«, Parma, 1786. Im J. 1767 übernahm R. die Stelle des Kapellmeisters an der Kathedrale zu Barcelona.

Rust, Wilhelm Karl, jüngster Sohn des Anhalt-Dessauischen Musikdirektors Friedrich Wilhelm Rust, geboren zu Dessau am 29. April 1787, gestorben am 18. April 1855. Nach einem in der »Berlinischen musikalischen Zeitung« vom 28. Decbr. 1793 vom Kapellmeister Naumann in Dresden geschriebenen Berichte, sowie nach Siebigke, der in seiner Biographie von F. W. Rust, Seite 21, davon spricht: äusserten sich Rust's bewundernswürdige Fähigkeiten bereits im dritten Jahre. Im fünften*) war er bereits im Stande, insoweit es die kleine Hand erlaubte, die schwersten Tonstücke, z. B. die Ouverture aus der »Zauberflöte«, die er nur einmal gehört, auf dem Claviere nachzuspielen. Auch war Naumann Zeuge, wie der Knabe in dem fernsten Winkel des Zimmers die schwersten Harmonien, ja die unharmonischsten Accorde, nach allen ihren Intervallen hernannte, die jener auf dem Claviere angeschlagen hatte. Leider war R., als er seinen Vater verlor, noch nicht neun Jahre alt. Es war ein Verlust, der wie ein Nachtfrost die herrliche Blüthe verhinderte, in reicher, gesegneter Fülle die köstlichen Früchte eines gottbegnadeten Talentes anzusetzen und zu völliger Reife zu bringen. Mit vieler Mühe und Sorge brachte ihn aber seine treffliche Mutter doch so weit, dass er, nachdem das Gymnasium zu Dessau absolvirt war, die Universität Halle beziehen konnte. Hier studirte er in den Jahren 1805 und 1806 Philosophie, und unter Türk's Leitung Generalbass. Der Unterricht des Letzteren war jedoch ein durchaus mangelhafter, der sich nur mit öder, trockener Theorie, niemals aber mit dem ewig grünenden Baum praktischer Arbeit und schaffender Thätigkeit befasste. In den letzten Monaten des Jahres 1807 ging er nach Wien, wo er bald mit Beethoven bekannt wurde, und hinsichtlich des Vortrages von dessen Meisterwerken aus erster und bester Quelle schöpfte.

Aus der ersten Zeit dieser Bekanntschaft datirt ein Brief Rust's vom 9. Juli 1808 an seine Schwester Henriette, der sich grösstentheils in den »Monatsheften für Musikgeschichte« vom Jahre 1869, Seite 68 ff. abgedruckt findet. Hier heisst es u. A.: »Er (Beethoven) lobte mein Spiel, besonders das der Bach'schen Fugen und sagte: „das spielen Sie gut", was bei ihm viel sagen

*) Siebigke verlegt die Thatsache in Rust's viertes Lebensjahr. Die Ouverture zur „Zauberflöte", die 1791 geschrieben ward, dürfte indess schwerlich vor 1792 in Dessau bekannt geworden sein.

will .... Auch spielte ich ihm mein Andante mit Variationen *(As-dur)* vor, das er ebenfalls lobte« u. s. w. Als Musiklehrer hatte sich R. deshalb der wärmsten Empfehlungen von Beethoven zu erfreuen, was ihn bald in die ersten Familien Wiens führte. Die Töchter des Fürsten Metternich und andere Standespersonen zählten zu seinen Schülerinnen, desgleichen die Freiin Dorothea Ertmann und Maximiliana Brentano, bekannt durch Beethoven's Widmungen. Bezeichnend ist, was R. über seinen Verkehr bei der Wittwe Mozart vom 8. Octbr. 1808 schreibt: »Musicirt wird nur selten, was mir auch recht lieb ist, denn sie (der dänische Gesandte von Nissen nebst Familie) haben ein ziemlich schlechtes Instrument. Das gewöhnliche Musiciren besteht darin, dass ich zum Tanz einen Teutschen (Wiener Walzer) oder eine Menuet, die gewöhnlichen hiesigen Tänze, spiele; wobei ich denn nicht unterlasse, die Tänzerinnen durch einen falschen Takt confus zu machen und herauszubringen«. Anders war es bei der Frau von Ertmann laut eines Briefes vom 25. März 1810 an seinen älteren Bruder Karl: »Da wird immer ganz nach meinem Sinn musicirt«, schreibt er. »Entweder spielt sie mir eine Beethoven'sche Sonate vor, die ich wähle, oder ich spiele ihre Lieblings-Fugen von Händel und Bach; oder wir spielen — und zwar am gewöhnlichsten — die schöne *F-moll*-Fantasie *à* 4 *mains* von Mozart und das arrangirte Beethoven'sche Quintett *à* 4 *mains*. Du solltest aber einmal hören, wie das Alles executirt wird, da darf auch nicht das Geringste fehlen«.

Auch mit Spohr hatte er eine Zeit lang öftern Verkehr, dessen Einseitigkeit damals keine Grenzen kannte, und oft zu heftigen Fehden Veranlassung gab. Eine solche brach einst Spohr mit den Worten ab: »dass er Beethoven's *C-moll*-Sinfonie gradezu für ein schlechtes Machwerk halte«. Diese Aeusserung darf um so mehr auf Glaubwürdigkeit Anspruch machen, da R. trotzdem in Anerkennung des Spohr'schen Talentes unwandelbar blieb, und noch am 1. Jan. 1847 brieflich äusserte: »Im vergangenen Herbst habe ich endlich (in Dessau) ein Werk kennen lernen, wonach schon längst mein Verlangen gerichtet war, nämlich »Faust« von Spohr, und ich muss sagen, dass es mir besser gefallen hat, als Alles, was ich bis jetzt von diesem Meister kenne. Als er vor länger als 30 Jahren in Wien daran arbeitete, war ich öfters bei ihm, wo er mir Mehreres davon zeigte, aber nicht vorspielen konnte, weil er zu wenig Clavierspieler war«. Im J. 1819 übernahm R. den Organistendienst an der protestantischen Kirche zu Wien, und verwaltete dies Amt als ein in J. S. Bach's Fusstapfen wandelnder Meister. Er legte es jedoch nieder, als er sich im J. 1827 entschloss, nach seiner Heimath zurückzukehren, da ihm ein eheliches Glück versagt blieb. Sein älterer verheiratheter Bruder Karl R., Stiftungsrath und Regierungsadvokat in Dessau, gewährte ihm ein freundliches Asyl in seiner Amtswohnung, die früher das Palais der Fürstin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau gewesen war. Hier fand er einen herrlichen, mit Gemälden alter Meister reich geschmückten Saal, wo er nach Herzenslust musiciren konnte, und einen weiten, schattigen und blumenreichen Garten zu geistiger und körperlicher Erfrischung. Seinen Neffen und Nichten war er stets ein treuer Lehrer und Freund, denen er, gleichwie seinen übrigen zahlreichen Schülern und Schülerinnen, die Schätze der Kunst und Wissenschaft in anregendster Weise zu erschliessen verstand. Gern versammelte er kunstsinnige Freunde und Schüler um sich, die er in den Sommermonaten durch die schönen Umgebungen Dessaus führte, sie in geistreicher, poesievoller Unterhaltung belehrend, wie einer der Weisen Alt-Griechenlands. Das Ziel war dann in der Regel eine der schönen, romantisch gelegenen gothischen Dorfkirchen in Pötnitz, Kühnau, Vockerode oder Wörlitz, wo er die Ideale seiner Gespräche, J. S. Bach und Händel, auf der Orgel zu lebendiger, ergreifender Darstellung brachte, bis das verklärende Abendgold durch die farbigen Scheiben fiel, und sein begeistertes Antlitz mild umstrahlte.

Sein enormes Gedächtniss, das sich auf Alles erstreckte, und keinen Raum

der Zeit und kein Alter kannte, kam ihm bei solchen Wanderungen trefflich zu statten. Seine Begleiter mochten anklopfen wo sie wollten, er konnte Rede und Antwort stehen. In Wien brachte er z. B. auf Begehren nach ein- oder zweimaligem Hören die grosse Scene und Arie des Fidelio vollkommen treu zu Papier; und als seine Universitätsfreunde einmal von den interessanten Abenden bei Joh. Fried. Reichardt auf Giebichenstein sprachen, spielte er ihnen — nach Verlauf von 48 Jahren! — ein Werk von Palestrina vor, das man damals dort gesungen, und seitdem niemals wieder vor sein Auge oder Ohr gekommen. Sein Abschied von diesem Leben war das eines würdigen Priesters seiner Kunst. Einige Tage vorher hat er einige Freunde aus der herzogl. Kapelle, ihm einige selbstgewählte Stücke zu seiner Sammlung und Andacht vorzuspielen. Das herrliche Adagio aus Mozart's *G-moll*-Quintett ergriff ihn ganz besonders, und sein Auge strahlte himmlische Freude. Doch noch einmal, wenige Stunden vor seinem sanften seligen Tode, trieb es ihn an Streicher's Flügel, den er einst in Wien für seine vorausgegangene Schwester Henriette ausgewählt hatte, und versenkte sich in Haydn's sieben Worte des Erlösers am Kreuze, die ihm sein treues Gedächtniss als Scheidegruss in die schwach und müde gewordenen Hände lenkte, nachdem sie der Kunst zeitlebens in steter Reinheit und Heiligkeit gedient hatten.

Von Rust's Compositionen hat sich nur wenig erhalten, da er selbst zu sorglos damit umging. In seines Vaters Nachlass fand sich ein Heft, das Jugendarbeiten vom fünften Lebensjahre an enthält. Aus Wien wurden einmal gelegentlich vier seiner dort componirten Lieder an die Familie eingesandt. Ferner sind vorhanden: einige Präludien für Orgel, einige Gesänge für mehrere Stimmen, drei vierhändige Fantasiestücke und jene obenerwähnten Variationen über ein Originalthema in *As-dur*, die er einst Beethoven vorgespielt hat. Namentlich verdienten wohl die vierhändigen Fantasien und die zuletzt genannten Variationen der Vergessenheit entrissen zu werden. Sämmtlich im grossen und ernsten Stil geschrieben, verbinden sie hohe Schönheit mit edelster Form. Fast möchte man glauben, dass Beethoven, als er seine *As-dur*-Sonate, op. 110, schrieb, eine Erinnerung an den Geist bewahrt hätte, der in jenen *As-dur*-Variationen wehet, in so idealer Gestalt erscheint, und den Hörer so tief und sympatisch berührt. Wilhelm Rust.

Rust, Wilhelm, Doctor mus., königl. Musikdirektor und Organist an der St. Lukas-Kirche zu Berlin, geboren am 15. Aug. 1822 zu Dessau. Er ist der Enkel des 1796 verstorbenen rühmlichst bekannten Fürstl. Dessau'schen Musik-Direktors Friedr. Wilhelm Rust, und der Sohn des Stiftungsrathes und Regierungs-Advokaten Karl Ludw. Rust, der auch ein ausgezeichneter Dilettant auf der Violine und dem Clavier war. Letzterer unterrichtete seinen Sohn selbst im Violinspiel. Die Ausbildung auf dem Clavier und der Orgel erhielt W. R. dagegen von dem jüngeren Bruder seines Vaters, Wilhelm Karl R., der von 1819—1827 Organist in Wien, später Clavierlehrer in Dessau war, und seinen ausgezeichneten Unterricht ausschliesslich auf die Werke der Klassiker zu gründen pflegte, was von entscheidendem Einfluss auf die spätere musikalische Richtung seines Neffen war. Den Compositions-Unterricht leitete Fried. Schneider in den J. 1840—1843 mit Strenge und den höchsten Ansprüchen an Fleiss und Talent. Nach vollendeten Studien lebte R. von 1845—1849 als Musiklehrer in der Familie eines reich begüterten Edelmannes in Ungarn, und zwar im Winter zu Pesth oder Pressburg, im Sommer auf dem Lande in der Nähe der Karpathen. Im Herbste des Jahres 1849 liess er sich in Berlin nieder und war in den J. 1849—1851 Mitglied der Singakademie, später des Bachvereines. Als Clavierspieler hatte er sich bereits in Pesth zu wiederholten Malen und mit vielem Beifall öffentlich hören lassen; in Berlin spielte er zum ersten Male am 5. Decbr. 1849 im dritten Concert des Philharmonischen Vereins. Bald war er ein vielgesuchter Lehrer für Clavierspiel, späterhin auch für Gesang und Composition. Am 26. Jan. 1861 ward er zum Organisten an

der neu erbauten St. Lukas-Kirche berufen, und am 7. Jan. 1862 als Dirigent des von G. Vierling im J. 1857 gegründeten Bachvereins. Mit diesem Verein, den R. 12 Jahre lang, bis December 1874, dirigirte, gab er in dieser Zeit mindestens 40 Concerte, in denen er eine grosse Zahl J. S. Bach'scher Werke ins Leben zurückrief und dem Berliner Publikum vorführte.*) Auch die Zahl seiner veranstalteten Wohlthätigkeits-Concerte ist keine kleine. Nach den Concerten, am 12. Jan. 1863 für die Armen der Neuen Kirche; am 15. Juni 1864 für den Bau der Christuskirche; am 22. Febr. 1868 für die nothleidenden Ostpreussen; am 19. Febr. 1869, sowie am 18. März 1875 für die Lukas-Kirche; am 5. April 1871 für die Victoria-National-Invaliden-Stiftung u. s. f.; leitete er 1873 und 1874 die alljährlich wiederkehrenden Aufführungen des »Tod Jesu« von Graun in der Garnisonkirche, die zum Besten der Kinder-Bewahr-Anstalt No. 1 am Mittwoch in der Charwoche stattzufinden pflegen. Wiederholt trat er in verschiedenen Concerten gelegentlich bald als Clavier-, bald als Orgelspieler auf; so u. a. als Pianist am 15. April und 29. Novbr. 1867, am 30. Novbr. 1868, am 15. Octbr. 1873 und am 30. April 1874; als Organist am 30. April 1856 in der Petri-Kirche, am 15. Octbr. 1863, sowie am 14. Decbr. 1865 in der Aula des königl. Real-Gymnasiums (Kochstr. 66), am 15. Juni 1864 im Betsaale der Brüdergemeinde, am 30. April 1869 und 18. März 1875 in der Lukas-Kirche. Am 22. Decbr. 1864 zum königl. Musikdirektor ernannt, wurde er einige Jahre später, am 15. März 1868, von Seiten der Universität Marburg mit dem Titel: »*Doctor musices et artium liberalium Magister* — *honoris causa* — ausgezeichnet. Bald darauf, am 1. Jan. 1870, wurde er an das unter Direktion des Professor Stern stehende Conservatorium der Musik zu Berlin berufen, um daselbst den Unterricht im Contrapunkt und der höhern Composition zu übernehmen. Indem er in dieser Berufsthätigkeit zu jeder Osterprüfung 2 bis 4 Schüler mit eigenen Compositionen vorführen konnte, durfte sich seine Methode mit Recht der günstigsten Erfolge rühmen.

Auf dem Gebiete der musikalischen Literatur theilt sich Rust's Thätigkeit als Componist, Schriftsteller und Herausgeber.

Verzeichnen wir die letztere zuerst, so findet seine Wirksamkeit für das Gedeihen der im J. 1850 gestifteten Bachgesellschaft zu Leipzig auch über die Grenzen Deutschlands hinaus rühmlichste Anerkennung. Indem Zweck und Ziel dieser Gesellschaft als bekannt vorausgesetzt werden darf, sei zunächst erwähnt, dass R. bereits seit Beginn des Jahres 1853, also fast volle 25 Jahre für die Gesammt-Ausgabe J. S. Bach'scher Werke arbeitet, und den grössten Theil derselben redigirt hat. Seine erste hieher gehörige Arbeit war ein Nachtrag zu Band III, die 15 Inventionen und Sinfonien betreffend. Ihr folgten die Jahrgänge: V, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII und XXV, die in 25 Bänden erschienen und folgende Werke brachten:

1) Vocal-Musik: Bd. V^2 für 1855 das Weihnachts-Oratorium, Bd. XI^1 für 1861 das Magnificat und 4 Sanctus nebst Anhang, Bd. XII^1 für 1862 die

*) In der zweiten Beilage der „Spener'schen Zeitung" vom 18. Jan. 1865 äussert sich ein Berichterstatter gelegentlich darüber: „Was der Bachverein leistet, dass erhellt zur Genüge aus dem vom Dirigenten, Musik-Direktor Rust, dem Vereine erstatteten Jahresbericht pro 1864, den wir hier im Auszuge mittheilen wollen. In 43 Proben und 2 Vereins-Aufführungen kamen zu Gehör: 1) von Seb. Bach 19 Einleitungschoräle, 15 Chöre, Cantaten und grössere Werke (darunter als neu und vollständig die Cantaten „Freue dich, erlöste Schaar", „Es ist dir gesagt, Mensch", „Wer sich selbst erhöhet", Magnificat und die Orchester-Suite in *h-moll*), ferner fünf einzelne Solosätze, ebenfalls neu. 2) Compositionen von J. M. Bach (Motette: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!"), Beethoven (Messe *C-dur*), Caldara, Corelli, Eccard (4 Nummern), Fesca, Gluck, Händel (Messias, Frohsinn und Schwermuth, einzelne Chöre und Soli, Orgelstücke), Haydn, Hauptmann, Lachner, Mendelssohn, Palestrina, Porpora und Rust. Das Verzeichniss nennt von Bach 39, von anderen Componisten 40, zusammen 79 Nummern, worunter 54 Novitäten! Wahrlich, ein glänzendes Zeugniss für den Geist, welcher den Verein hebt und trägt u. s. f.

Johannispassion, Bd. XIII[3] für 1863 die Trauer-Ode,*) Bd. XXI[1] für 1871 das Oster-Oratorium. (Von diesen grösseren Werken war nur die Johannespassion gedruckt und bekannt.)

90 Kirchen-Cantaten, darunter 82 bisher ungedruckte, verzeichnet mit No. 31—110, und vertheilt zu je 10 auf die Jahrgänge V[1] für 1855, VII für 1857, X für 1860, XII[2] (10 Cantaten für Solostimmen enthaltend) für 1862, XVI für 1866, XVIII für 1868, XX[1] (10 Solo-Cantaten) für 1870, XXII für 1872 und XXIII für 1873.

7 Dramas und weltliche Cantaten, vertheilt auf Band XI[2] 1861 und Band XX[2] 1870. (Sämmtlich bisher ungedruckt.)

3 Trauungs-Cantaten und 3 für Trauungen bestimmte Choräle, Bd. XIII[1] für 1863. (Bisher ungedruckt.)

2) Instrumental-Musik: Band IX für 1859 mit 3 Sonaten für Clavier und Flöte, 1 Suite für Clavier und Violine, 6 Sonaten für Clavier und Violine, 3 Sonaten für Clavier und *Viola da gamba*, 1 Sonate für Flöte, Violine mit beziffertem Bass, 1 Sonate für 2 Violinen mit beziffertem Bass nebst Anhang. (Von diesen Werken waren bis dahin nur die 6 Sonaten für Clavier und Violine bekannt und gedruckt.)

Band XV für 1865, nachstehende Orgelwerke enthaltend: 6 Sonaten für 2 Claviere und Pedal, 6 Präludien und Fugen, erste Folge (aus der früheren Periode), 6 Präludien und Fugen, zweite Folge (aus der mittleren Periode), 6 Präludien und Fugen, dritte Folge (aus der letzten Periode), 3 Toccaten und die grosse Passacaglia in *C-moll*.

Band XVII für 1867 mit sieben Clavier-Concerten und einem Tripel-Concerte für Flöte, Violine und Clavier in *A-moll*.

Band XIX für 1869 mit 6 Concerten für gemischte Instrumente, dem Markgrafen von Brandenburg Christian Ludwig gewidmet.

Band XXI[1] für 1871 mit drei Concerten für eine Violine und einem Concerte für zwei Violinen.

Band XXI[2] für 1871 mit 3 Concerten für 2 Claviere (darunter ein bisher ungedrucktes).

Band XXV[1] für 1875 mit der Kunst der Fuge, nebst Anhang, das Berliner Autograph betreffend.

Band XXV[2] für 1875 mit fünf Sammlungen von Choralbearbeitungen für Orgel, nebst Anhang, ältere Lesarten enthaltend.

Ausserdem lieferte R. das nach den Originalen kritisch revidirte Material zur Matthäuspassion (Band IV für 1854) und zu den Messen in *F-dur* und *G-moll* (Band VIII für 1858).

Allein dieses reichhaltige Verzeichniss erschöpft Rust's Thätigkeit als Herausgeber keineswegs. Von seinem Grossvater veröffentlichte er 1853, Leipzig bei Peters: 3 Sonaten für *Violino Solo*, von denen namentlich die erste das grösste Aufsehen erregte und die weiteste Verbreitung fand; 1866 und 1867, Berlin bei Schlesinger: Drei geistliche Arien in der Sammlung Hosianna, (Vol. I No. 23 und 24, Vol. II No. 32) für Sopran und Clavier-Arrangement; 1871, Berlin bei Schlesinger: Drei Lieder mit Clavierbegleitung aus der ersten Sammlung der Oden und Lieder, die zu Dessau 1784 erschienen (»Echo« No. 10, 11 und 12). Von Ch. von Gluck, Leipzig bei Breitkopf & Härtel: »Ausgewählte Arien und Gesänge mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italienischen Opern. I. Abtheilung: 6 Arien für Sopran aus den Opern »Semiramis« (2), »Echo und Narciss«, »Aristeo«, »*Il Re pastore*« und »*Lucio vero*«. II. Abtheilung: 6 Arien für Alt aus den Opern »Semiramis« (4) und »Die Chinesinnen« (2). Von J. S. Bach, Berlin bei Schlesinger: 3 geistliche Arien für Sopran (in der Hosianna), 3 geistliche Arien für Alt (in der Sammlung Sion), 2 geistliche Duette für Sopran und Alt (in der Sammlung Gloria). Von

*) Mit einer im Vorworte mitgetheilten, von R. verfassten Umdichtung.

Reinh. Kaiser, Berlin bei Schlesinger, 1855: 9 Compositionen im Clavierauszuge zu Dr. E. O. Lindner's Werk: »Die erste stehende deutsche Oper«. — Von den Meistern Bach, Händel, Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven bei Adolf Gumprecht in Leipzig: a) ein »klassisches Pianoforte-Album«, Band 2; b) ein »klassisches Sopran-Album«, Band 4, das von J. S. Bach 2, von Gluck 6 bisher unbekannte Arien im Clavierauszuge enthält; c) ein »klassisches Alt-Album«, das von Bach 4, von Gluck 3 bisher unbekannte Arien und Oden im Clavierauszuge enthält. — Endlich bei Schlesinger in Berlin eine offen gehaltene Sammlung »Echo«, die bis jetzt von J. S. Bach 4 weltliche Gesänge, von Händel eine Arie aus »Herkules«, von F. W. Rust (s. o.) drei Lieder vom Jahre 1784, von Benda eine Arie aus »Romeo und Julie« (1778) und von Kienlen 2 Lieder gebracht hat.

Was Rust's schriftstellerische Thätigkeit betrifft, so liegt der Schwerpunkt derselben in den 25 Vorworten, die er den von ihm redigirten Werken J. S. Bach's vorangeschickt hat, und die als Quellenstudium für alle Biographen Bach's von bleibendem Werthe sein werden. Aus seiner Feder stammen ferner verschiedene Biographien über J. S. Bach im letzten Conversations-Lexikon von Brockhaus und im vorliegenden »Musikalischen Conversations-Lexikon«; desgleichen die Lebensbeschreibung seines Grossvaters F. W. Rust, Verschiedenes in den musikalischen Zeitungen »Echo« und »Tonkunst«, sowie eine Zahl gelegentlicher musikalischer Berichte und Recensionen in Berliner politischen Blättern.

Von seinen eigenen Compositionen sind bis jetzt vorhanden: A. Gesangsmusik: Caecilia, mehrstimmige Gesänge mit obl. Orgel- oder Pianofortebegl., op. 1 (No. 1 *Ave Maria*, Duett für Sopran und Alt, No. 2 *Qui tollis*, Terzett für Sopran, Alt und Bass, No. 3 *Sanctus* für Alt-Solo mit Chor (Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1856, Part. u. St.). Der 84. Psalm: »Wie lieblich sind doch deine Wohnungen«, Terzett für 2 Sopran und Alt mit obl. Orgel oder Pianoforte, op. 4 (ebenda 1860). 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass ohne Begleitung in zwei Heften, op. 6 (Leuckart, 1860). Quartett für Männerstimmen: »Ich und mein Fläschchen«, op. 8, Leuckart, (s. »Deutsche Sängerhalle« von Franz Abt, No. 21). *Ave Maria* in *Des-dur* für Sopran- und Alt-Solo und vierstimmigen Frauenchor mit Orchester oder Pianoforte, op. 10 (Berlin bei Schlesinger, 1859). Drei geistliche Lieder für eine Stimme mit Begleitung, op. 11, Leipzig bei Peters (No. 1 »Morgenlied« von Klopstock, No. 2 »Meine Seele dürstet nach Gott« (am Mittag), No. 3 »Abendlied« von Klopstock). »Am See Tiberias«. Geistlicher Gesang in phrygischer Tonart für Sopran und Alt-Solo und vierstimmigen gemischten Chor mit Orchester oder Pianoforte, Orgel, op. 12 (Berlin bei Schlesinger, 1864). Vier Lieder und Gesänge erotischen Inhaltes, gleichwie die soeben erwähnten 3 geistlichen Lieder, op. 11, als ein Ganzes (Cyclus) gedacht, op. 13 (Berlin bei Schlesinger, 1865). Vier Lieder und Gesänge, dritter Cyclus, op. 15 (ebendaselbst, 1866). Drei Lieder und Gesänge, op. 21 (ebendaselbst 1869). *Agnus Dei*, Chor für 4 Frauenstimmen, op. 22, Berlin (siehe »Die Kunst des Gesanges« von J. Urban, II. Abtheilung, No. 68). Drei zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt mit Begleitung, op. 23 (Berlin bei Schlesinger, 1872). Drei Lieder und Gesänge für Mezzo-Sopran oder hohen Alt, op. 24 (Berlin bei Schlesinger, 1872. 2 Motetten für 3 Frauen- oder Männerstimmen *a capella*, No. 1 Psalm 23, No. 2 Psalm 27, op. 25 (ebendaselbst 1873). Drei vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen, op. 26 (ebendaselbst 1873). »Licht und Schatten«, zwei Gedichte von Matthisson für eine Singstimme mit Begleitung, op. 27 (ebendaselbst 1873). »Dichtung und Wahrheit«, drei Lieder und Gesänge in cyclischer Form für eine Singstimme und Begleitung, op. 28 [die Dichtung ist ebenfalls von R.] (Berlin bei Schlesinger, 1873). Psalm 126 »Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird«, Motette für Sopran, Alt, Tenor und Bass *a capella*, op. 29 (ebendaselbst 1874). Zwei vierstimmige Lieder für Sopran,

Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen, op. 30. Zwei dergl., op. 31. Zwei dergl., op. 32 (Berlin bei Schlesinger, 1875—1877).

B. Claviermusik: 2 *Caprices* in *E-* und *B-dur*, op. 2 (Leuckart 1856). Grosse Fantasie in *H-dur*, op. 5 (Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1856). Präludium und Choral in *D-dur* zu 4 Händen, op. 7 (Leuckart). Sonate in *C-dur*, op. 9 (Berlin bei Schlesinger, 1859). Heroischer Trauer-Marsch in *C-moll*, op. 14 (ebendaselbst 1866). *Grande Valse brillante* in *F-dur*, op. 16 (ebendaselbst 1867). 2 *Nocturnos* in *G-moll* und *As-dur*, op. 17 (ebendaselbst 1867). »Beethoven«, Tondichtung in drei Sätzen, *F-dur*, op. 33 (ebend. 1877).

Rustici, Josefo, Professor des Pianofortespiels am Conservatorium zu Lucca 1841, war in dieser Stadt geboren. Als Componist machte er sich durch eine Oper bekannt: »*Maria di Provenza*«, aufgeführt zu Mailand 1837.

Ruthardt, Friedrich, Sohn eines Hoboisten der Kapelle des Königs von Würtemberg, in Stuttgart gegen 1810 geboren, wurde an der Hauptkirche daselbst als Cantor angestellt und war ausserdem geschickter Citherspieler. Er veröffentlichte: Zwölf Choralmelodien des würtembergischen Gesangbuches mit Begleitung der Guitarre, 1. Folge (Stuttgart, Zumsteeg, 1841), Dreizehn Choralmelodien etc., 2. Folge (ibid.), Gründliche Anleitung die Cither spielen zu lernen, nebst 50 Uebungsstücken in fortschreitender Ordnung und mit angemerktem Fingersatze (Stuttgart, Wagner, 1844).

Rutini, Ferdinand, Sohn und Schüler von Giov. Marie R. (s. u.), ist zu Modena 1767 geboren. Er wurde 1812 Kapellmeister zu Macerata, später zu Terracina, wo er im November 1827 starb. Er componirte Opern und Cantaten, seine erste Oper »*L'Avara*« wurde bereits im J. 1789 zu Rom aufgeführt, andere zu Florenz, Parma und Piacenza.

Rutini, Giovanni Maria, Pianist und geschätzter Componist, wurde zu Florenz gegen 1730 geboren. Seine Musikstudien machte er am Conservatorium Onofrio zu Neapel. Nachdem er Deutschland durchreist, verweilte er längere Zeit in Prag. 1786 nach Italien zurückgekehrt, schrieb er die Oper »*Gli Sposi in maschera*«, aufgeführt in Modena 1766; »*Amor industrioso*«, 1767; »*Vologeso*«. Während seines Aufenthaltes in Deutschland erschienen im Druck: 6 *Sonate per il cembalo*, op. 1: 6 idem, op. 2; 6 idem, op. 3; *Cantata a voce di soprane con stromenti*, op. 4; 7 *Sonate per il cembalo*, op. 5; *Arie III a voce di con stromenti; »Lavinia e Turno«. Cantate* (Leipzig, 1756); *Cantate a voci di soprano con 4 stromenti* (ibid. 1758). R. war anfänglich Kapellmeister des Herzogs von Modena, später des Grossherzogs Leopold von Toskana. Er starb zu Florenz 1797.

Rutschen heisst beim Pianofortespiel mit umgekehrtem Zeigefinger einen Lauf ausführen, indem man über die Tasten so rasch als möglich hinweg fährt (s. Glissando).

Rutscher heist ein Tanz bald nach Art der Galoppade, bald nach der des Hopswalzer oder Schleifer.

Ruttinger, Johann Karl Friedrich, Organist der neuen Kirche zu Hildburghausen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte von seinen Compositionen: Sechs Sonaten für Clavier (Hildburghausen, 1803). Sechs Sonatinen zu vier Händen (Berlin, Lischke). Zwei leichte Sonaten für Clavier, op. 6, (Leipzig, Hofmeister). Sechs idem, op. 13 (Bonn, Simrock). Achtzehn leichte Stücke für Clavier (Leipzig, Hofmeister). *Thème varié* (Wien, Haslinger). Choralvorspiele für Orgel. 5 Suiten (Hildburghausen, beim Autor). Sechs leichte Orgelschlüsse. Zwölf leichte Orgelstücke verschiedenen Stils (Kesselring). Zwölf idem, 2. und 4. Sammlung, op. 11 und 12 (ibid.).

Ruziczka, Wenzelaus, erster Hoforganist zu Wien, wurde am 8. Septbr. 1758 zu Jarmeritz in Mähren geboren. Vierzehn Jahr alt sandte ihn sein Vater nach Wien, damit er sich dort durch Unterrichtgeben forthelfen sollte. Er suchte und fand Gelegenheit, sich auch in der Composition und im Orgel-

spiel zu unterrichten und wurde ein tüchtiger Organist, der seinen Platz als Hoforganist vierzig Jahre lang behauptete, neben welcher Funktion er im Theaterorchester die Bratsche spielte. Unser Interesse gewinnt er namentlich nur aus dem Grunde, dass er in den Jahren 1808—1813, als Franz Schubert dem Knabenchor der kaiserl. Hofkapelle und dem entsprechend dem Stadtconvict angehörte, einer von dessen Lehrern war. Ruziczka starb am 21. Juni 1823. Von seinen Compositionen ist erschienen: »*Sonate pour piano et violon*« (Wien, Mechetti).

Ryba, Jakob Johann, Componist, guter Violinist, Violoncellist und Orgelspieler, geboren zu Przesstiez in Böhmen am 26. Octbr. 1765. Erste Ausbildung in der Musik erhielt er vom Vater, der Organist war, und zwar vom vierten Jahre an, so dass er acht Jahr alt Sonaten und Concerte von Wagenseil fehlerlos spielen konnte. 1780 durfte er, durch die Güte eines Verwandten in den Stand gesetst, in das Seminar St. Wenzeslaus zu Prag eintreten, um eine, seinen Fähigkeiten gemässe Ausbildung zu geniessen. Im Orgelspiel und in der Composition erlangte er bald erhebliche Fertigkeit, wozu der Unterricht Segert's, den er erhielt, viel beitrug. 1788 wurde R. Rector des Gymnasiums zu Roczmittal, wo ihm nachgerühmt wird, während der 27 Jahre seines Wirkens in dieser Stellung unablässige Sorgfalt und Pflichttreue geübt zu haben. Von seinen sämmtlichen Compositionen, deren grosse Zahl seine Vorliebe für diese Thätigkeit bekundet, sind nur einige deutsche und böhmische Lieder gedruckt, alle übrigen blieben Manuscript. Es sind: Sechzehn grosse Messen mit Orchester, eine in böhmischer Sprache. Vierundzwanzig kleine Messen. Sechs deutsche, sechs Messen mit böhmischem Text. Zehn kleine Messen. Drei Requiems. Dreissig Offertorien. Zwanzig Motetten. Zwei *Veni Sante Spiritus.* Fünf *Te deum.* Sieben *Salve Regina.* Zwei *Alma Redemptoris.* Sechs *Regina coeli.* Drei *Stabat mater.* Vespern über einen böhmischen Text; über 400 Allemanden und Contretänze für Orchester; 56 Duos für verschiedene Instrumente; 48 Trios; 72 Quartette; 7 Quintette; 35 Sinfonien für Orchester; 38 Concerte für verschiedene Instrumente; 87 Sonaten idem; 130 Variationen-Werke. Sechs komische Opern und Melodramen; 35 Serenaden und Nocturns. Deutsche und böhmische Gesänge. R. starb 1815, 50 Jahre alt.

Rychnovský (Rychnovius), Georg, böhmischer Kirchencomponist, geboren im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Reichenau. Wo er in der Musik unterrichtet wurde, ist unbekannt; gewiss aber ist, dass er im J. 1570 zum Chorrepenten in Chrudim erwählt wurde. R. war ein trefflicher Sänger, Organist und Kirchencomponist und man nannte ihn zu seiner Zeit »*Musicus celebre*«. Der damalige Dichter Gabriel Svěchin von Paumberg besang ihn in seinem lateinischen, 1606 herausgegebenen Gedichte »*Ad Chrudam*«, wie folgt: »*Hunc Richnovinus melici laus prima theatri*«. Die Königgrätzer Kanzionale enthalten verschiedene Adventgesänge, sowie Gesänge zu Feierlichkeiten für das ganze Jahr von R. Er starb Ende 1615. Sein Sohn

Rychnovský, Wenzel, war gleichfalls ein ausgezeichneter Orgelspieler, fungirte im J. 1599 als Organist an der Kirche zu St. Heinrich und starb am 17. Septbr. 1607 in Böhmischbrod. M.

Verzeichniss

der im achten Bande enthaltenen Artikel.

P.

Paix, Jacob Seite 1.
Palhadilha, Emil 1.
Paladini, Francesco Antonio 2.
Paladini, Jean Paul 2.
Paladini, Josefo 3.
Paladius, Anton 3.
Palaemagadis, s. Magadis.
Palaeotypen, oder Incunabeln 3.
Palavicino, Benedetto 3.
Palestrina, Giovanni Pierlugi da 3.
Palestrina, Angelo 4.
Palestrina, Ridolfo 4.
Palestrina, Silla 4.
Palestrina, Igino 4.
Palestrini, Giavanno 6.
Palladio, David 6.
Pallavicini(o), Carlo 6.
Palma, Silvestro di 7.
Palmerini, Luigi 7.
Palmula 7.
Palotta, Matteo 7.
Palsa, Johann 7.
Paminger, Leonhardt 8.
Pampani, Antonio Gaetano 8.
Pan *Hán* 8.
Panathenäen 9.
Pandora 9.
Pandoret 9.
Pane, Domenico del 9.
Panflöte, s. Syrinx.
Panharmonikon 9.
Panizza, Giacomo 9.
Panmelodion 9.
Panny, Joseph 9.
Panofka, Heinrich 10.
Panormitano, Mauro 10.
Panorma, Francesco 10.
Panorma, Vincentio 10.
Panseron, Auguste Matthieu 10.
Pansner, Johann Heinrich Lorenz 11.
Pantaleon, auch Pantalon 11.
Pantalonzug 11.
Pantomimus 11.
Panzacchi, Domenico 12.
Panzan, Pater Octavian 12.
Paoli, Francesco Areangelo 12.
Paolo, Aretino 12.
Paolucci, Giuseppe 12.
Papagenoflöte 12.
Papavoine 12.
Pape, Heinrich 12.
Pape, Ludwig 13.
Pape, L. 13.
Papendick, Gustav Ad. 13.
Papendick, Ida 13.
Paphlagonische Trompete Seite 13.
Papier, Louis 13.
Papperitz, Benjamin Robert 13.
Paque, Guillaume 13.
Parabosco, Geronimo 14.
Parademarsch 14.
Paradeiser, Marianus 14.
Paradiazeuxis 14.
Paradies, Pietro Domenico 14.
Paradies, Maria Theresia 14.
Paradin, Guillaume 15.
Paradisi, Graf Giovanni 15.
Paradisi 15.
Paradoxos 15.
Paraglossen 15.
Parakontakion 15.
Parallelbewegung 15.
Parallelen 15.
Parallelen-Schleifen in der Orgel 15.
Paralleltonart, s. Tonart u. Tonleiter.
Paramese 15.
Paranete 16.
Paraphonie 16.
Paraphonista 16.
Paravicini (Madame) 16.
Paredes, Pedro Sancho de 16.
Pareja, Bartolomeo 16.
Parenti, Francesco Paolo 16.
Parepa-Rosa, Euphrosyne 16.
Parfaict, François 17.
Parfaict, Claude 17.
Paris, Jacques Reine 17.
Paris, Aisné 17.
Paris, Alexis Paulin 17.
Parise, Gennaro 17.
Parish-Alvars, Eli 17.
Parisini, Ignatio 18.
Parisis, Pierre Louis 18.
Parisot, Nicolas 18.
Parisot, Alexandre 18.
Parke, John 18.
Parke, William Thomas 18.
Parlando 19.
Parma, Nicolo 19.
Parmentier, Charles Joseph Théodore 19.
Parodie 20.
Parodest 20.
Parodos 20.
Parran, Antoine 20.
Parrhesi 20.
Parry, James 20.
Parry, John 20.
Parry, John 20.
Parson, William, Dr. 21.
Parson, Robert 21.
Parstorffer, Paul 21.
Partaus, Jehan Seite 21.
Parte 21.
Partenio, Giovanni Domenico 21.
Partialtöne, s. Aliquottöne.
Partie, s. Suite.
Partimento 22.
Partita, s. Suite.
Partito 22.
Partitur 22.
Partitur-Lesen 25.
Partiturspiel 25.
Paripate 26.
Paripate Hypaton 26.
Paripate Meson 26.
Parzizek, Alexis Vincent 26.
Pas (Schritt) 26.
Pas battus 26.
Pas droits 26.
Pas élèves 26.
Pas glissés 26.
Pas ouverts 26.
Pas plies 26.
Pas ronde 27.
Pas tortillés 27.
Pas 27.
Pas accéléré 27.
Pas de hache 27.
Pas ordinaire 27.
Pasch, Georg 27.
Pasch, Johann 27.
Paschal 27.
Pasdeloup, Jules 27.
Pasi, Antonio 28.
Pasini-N'ensini, Judith 28.
Pasino 28.
Pasquale, Bonifacio 28.
Pasquali, Francesco 28.
Pasquali, Nicolo 28.
Pasquini, Hercule 28.
Pasquini, Bernhardo 28.
Passacaglio 29.
Passage 29.
Passaggio 29.
Passamett 29.
Passariello 29.
Passarini, Francesco 29.
Passenti 30.
Passepied 30.
Passereau 30.
Passetto, Giordano 30.
Passion 30.
Passionato 31.
Passionné 31.
Passo-mezzo, s. Passamett 31.
Pasta, Guiditta 31.
Pasta, Giovanni 32.
Pasterwitz, Georg von 32.
Pasticcio 32.
Pastorale 32.
Pastorelle 32.
Pastorello 32.
Pastorita 32.
Pastou, Etienne Jean Baptiste Seite 32.
Pastourelle, s. Pastorale 33.
Patentflügel, s. Flügel und Pianoforte.
Patetico 33.
Patimento 33.
Patino, Carlos 33.
Patola 33.
Paton, Miss, s. Wood.
Patrici, Franciscus 33.
Patrizzi, Francesco 33.
Patta, le Pater Seraphin 33.
Patti, Adeline 33.
Patti, Carlotta 33.
Patte, Pierre 34.
Pauer, Ernst 34.
Pauke, Kesselpauke 35.
Pauke, Heerpauke 36.
Paukencymbel 36.
Paukengestell 36.
Paukenschlägel 36.
Paukenschläger 36.
Paukenschlüssel 36.
Paul, Oscar 36.
Paul, d'Arezzo, s. Aretinus 37.
Paul de Ferrare 37.
Paulati, Andrea 37.
Pauli, Gottfried Albert 37.
Paumann, Conrad 37.
Pausa 38.
Pausa generalis 38.
Pausiren 38.
Pauwels, Jean Engelbert 38.
Pavana 39.
Pavesi, Stefano 39.
Pavillon 39.
Pavone, Pietro 39.
Pax, Carl Eduard 39.
Paxton, William 39.
Payen, Jean 40.
Payen, Nicolaus 40.
Payer, Hieronymus 40.
Pecci, Desiderio 40.
Pecci, Tomaso 40.
Pechatschek, od. Pechaczec, Franz 40.
Pechatschek, Franz 40.
Pectis 40.
Pedal 40.
Pedalabstrakten 41.
Pedalbank 41.
Pedalclaves 41.
Pedalclaviatur 41.
Pedal di Fagotto 41.
Pedale doppio, s. Doppio ped. 41.
Pedalflügel 41.
Pedalharfe, s. Harfe.
Pedalkoppel, s. Koppel u. Orgel.
Pedalpauke 41.
Pegado, Bento Nunes 41.
Peierl, Johann Nepomuk 41.

Peierl, Antonio Seite 42.
Pektis, s. Pectis 42.
Peletier 42.
Peli, Francesco 42.
Pellaert, Auguste Philippe Baron de 42.
Pellegrini, Angelo 42.
Pellegrini-Celloni, Anne Marie 42.
Pellegrini, Clementine 42.
Pellegrini, Ferdinando 42.
Pellegrini, Felix 43.
Pellegrini, Julius 43.
Pellegrini, Pietro 43.
Pellegrini, Vincent 43.
Penalosa, Francesco 43.
Penet, Hilaire 43.
Penna, Lorenzo 43.
Pennequin, Jean 43.
Penorkon 43.
Pentachord 44.
Pentameter 44.
Pentaphonium 44.
Pentatonon 44.
Pentecontachordon 44.
Pentenrieder, Franz Xaver 44.
Pepusch, Johann Christoph 44.
Per (ital.) 45.
Perandi, Marco Giuseppe 45.
Perkhaimer, Wolfgang 46.
Perdendo 46.
Perdendosi 46.
Perego, Camillo 46.
Peregrino, Janetto 47.
Pereira, Domingos Nunes 47.
Perelli, Natale 47.
Perez, David 47.
Perfall, K., Freiherr v. 47.
Pergolese, Giovanni Battista 47.
Peri, Jacopo 48.
Perigourdine 49.
Perillo, Salvadore 49.
Perisoue, s. Larue Pierre de 49.
Périsone oder Perissone, Cambio 49.
Periode 49.
Periodische Fuge 51.
Periodologie 51.
Periodonicus, Kreiskämpfer 51.
Perne, François Louis 51.
Perolle, M. 53.
Perotti, Giovanni Dominique 53.
Perotti, Giovanni Augustin 53.
Perrin, s. Lully 54.
Perrino, Marcello 54.
Persiani, Josefo 54.
Persiani, Luigia 54.
Persicchini, Pietro 55.
Persius, Luis. Luc. Loiscau de 55.
Perti, Giacomo Antonio 55.
Pertinaro, Francesco 56.
Perucchini, Dr. Giovanno Baptista 56.
Peruchona 56.
Perue oder Pervé, Nicolas 56.
Pesaro, Domenico 56.
Pesante 56.
Pescetti, Giovanni Battista 56.
Pesci, Sante 56.
Pesenti, Martino 56.
Pesenti, Michael 57.
Peschka-Leutner, Minna 57.
Pestalozzi, Johann Heinrich 57.
Petersen, Karl August 57.
Petersen, David 57.
Petersen, Peter Nicolas Seite 57.
Petibon, Auguste 58.
Petiscus, Johann Conrad Wilhelm 58.
Petit, Adrien, genannt Coclicus 58.
Petit, Jan, s. Delattre 58.
Petitpas, Madm. 58.
Petit violons du Roi 58.
Petracus oder Peter, Christoph 58.
Petrejus, Johann 59.
Petrella, Enrico 59.
Petri, Christoph 60.
Petri, Johann Gottfried 60.
Petri, Johann Samuel 60.
Petrini, Franz 60.
Petrino, Giacomo 60.
Petrobelli 61.
Petrucci, Ottavio dei 61.
Petteia 62.
Petz, Johann Christoph 62.
Petzold, Christian 62.
Petzhold, Wilhelm Leberecht 62.
Peutinger, Conrad 63.
Peuerl, Paul 63.
Pevernage, André 63.
Pezelius, Johann, auch Pezel 63.
Pezoi 64.
Pezza (ital.) 64.
Pezzi concertanti 64.
Pf = Abkürzung 64.
Pfeife 64.
Pfeifenbohrer 64.
Pfeifenbank 64.
Pfeifenlehne 65.
Pfeifenstock 65.
Pfeifenwerk 65.
Pfeifer 65.
Pfeifergericht 65.
Pfeiferkönig 65.
Pfeiffertag 65.
Pfeiffer, August, Dr. 65.
Pfeiffer, August Friedr. 66
Pfeiffer, Johann Philipp, Dr. 66.
Pfeiffer, J. M. 66.
Pfeiffer, Michel Traugott 66.
Pfeiffer, Oscar 66.
Pfeiffer, Wilhelm Ludwig 66.
Pfendner, Heinrich 66.
Pfenninger, Johann Conrad 66.
Pfisterer, K. L. 66.
Pfleger, Augustin 67.
Pfreumder, Johann Christoph 67.
Pflughaupt, Robert 67.
Pflughaupt, Sophie 67.
Pfropfschraube 67.
Pfund, Ernst Gotthold Benjamin 67.
Pfundnoten 67.
Phalése, Pierre, lat. Phalesius 67.
Phalése, Pierre 68.
Phantasie 69.
Phantasia 72.
Phantasir-Maschine, s. Melograph.
Phanty 73.
Phemios, Sohn des Terpios 73.
Philagius, Carolus 73.
Philalethes, s. Rebs 73.
Philammon 73.
Philidor, François André Danican 73.
Philippe, oder Philippon de Bourges 76.
Philippe de Caserta 76.
Philipp de Monte, s. Monte 76.
Philipp de Vitry 76.
Philips, Peter Seite 77.
Phillis, Jean Baptiste 77.
Philodemus 77.
Philolāos 77.
Philomathes, Wenzeslaus 78.
Philomusos (griech.) 78.
Philosophie der Kunst 78.
Philotheus 83.
Phinot oder Finot Dominique 83.
Phlogiera 84.
Phonagogus (griech.) 84.
Phonaskie (griech.) 84.
Phonaskos (griech.) 84.
Phone (griech.) 84.
Phonetik (griech.) 84.
Phonik 84.
Phonischer Mittelpunkt 84.
Phonokampsie (griech.) 84.
Phonokampischer Mittelpunkt 84.
Phonoklastisch 84.
Phonosophie 84.
Phonurgie 84.
Phorbion 84.
Phorminx 84.
Photinx (griech.) 84.
Phrase (griech.) 84.
Phrasiren 84.
Phrygisch 84.
Phrygische Cadenz 84.
Physharmonika 85.
Piacere 85.
Piacevole 85.
Piacimento 85.
Piangevolmente 85.
Pianino 85.
Pianissimo 85.
Pianissimo quanto possibile 85.
Pianist 85.
Piano (abgekürzt *p.*) 85.
Piano droit 85.
Pianoforte 85.
Pianoforte, Geschichte des 88.
Pianofortestil 91.
Piano-forte, abgek. *pf* 97.
Pianoforte-Guitarre, s. Guitarre 97.
Pianozug 97.
Piantanida, Giovanni 97.
Piantanida, Isidor 97.
Piantanide, Gaetano 97.
Piangevolmente 98.
Piatti (Platten) 98.
Piatti, Alfred 98.
Piazza, Giov. Battista 98.
Piazza, Leander 98.
Pib-be-gwun 98.
Picchianti, Luis 98.
Picchiettato 99.
Piccicato 99.
Piccini 99.
Piccinini, Alessandro 99.
Piccinni, Nicolas 99.
Piccinni, Louis 102.
Piccinni, Louis Alexandre 102.
Piccioli, Giacomo Antonio 102.
Piccioni, Giovanni 103.
Piccolo 103.
Piccolo, Filippo Lo 103.
Piccolomini, Alessandro 103.
Piccolomini, Francesco 103.
Piccolomini, Marie 103.
Piccrli, Silverio 103.
Pichl, Wenzel 103.
Pichelmayer, George 104.
Pickellflöte, s. Piccolo und Flöte 104.
Picte, Noel 104.
Pictor, Johann Friedrich 104.
Pièce (franz.) 104.
Pieltain, Dieudonné, Pascal Seite 104.
Pieno, voll 104.
Pient-schoung 104.
Piepbock 104.
Pierlot, Denis 104.
Pierluigi da Palestrina, s. Palestrina 104.
Piermarini, Francesco 104.
Pierre (De Corbie) 105.
Pierre de la Rue, s. La rue 105.
Pierson, Henri Hugo 105.
Pieterz, Adrien 105.
Pietkin, Lambert 105.
Piéton, Loyset oder Louis 106.
Pietoso (Vortragsbez.) 106.
Pictragrua, Gasparo 106.
Pietragrua, Carlo Luigi 106.
Piffaro 106.
Pifferari 106.
Pignati, oder Pignata 106.
Pignoria, Laurentius (Pignorius) 106.
Pilate, August 107.
Pilcata 107.
Pilkington, F. 107.
Pillago, Carlo 107.
Pillwitz, Ferdinand 107.
Pilotiden 107.
Pilotti, Guiseppo 107.
Pimentel, Petro 107.
Pimarol, Jean 108.
Pincé (franz.) 108.
Pincé, Mordent 108.
Pincé etouffé 108.
Pincé renversé 108.
Pinelli de Gerardis, Giovanni Battista 108.
Pinheiro, Pater Juan 109.
Pinna, Emmanuel de 109.
Pinti, Salvatore Ignatio 109.
Pintarič, O. Fortunat 109.
Pinto, Thomas 109.
Pinto (Saunders) 109.
Pinto, Mrs. 109.
Pio, Antonius 110.
Piobs 110.
Piocchi, Cristof 110.
Pionnier, Jean 110.
Piovesana, Francesco 110.
Pipelara, Mathäus 110.
Piperni, Alfonso 110.
Piquiren 110.
Pirker, Marianne 111.
Pirlinger, Joseph 111.
Pisa, Don Agostino 111.
Pisador 111.
Pisanelli, Pampilio 112.
Pisari, Pasquale 112.
Pisaroni, Benedetta Rosamunde 112.
Pischek, Johann Baptist 112.
Pisendel, Johann Georg 112.
Pisticci, Anastasio 114.
Pistocchi, Francesco Antonio 114.
Pistoleta 114.
Piston, s. Cornet a pistons 114.
Pistorius, Joh. Friedr. 114.
Piticchio, Francesco 114.
Pitoni, Giuseppe Ottavio 115.
Pitsch, Karl Franz 115.
Pittorico (ital.) 116.
Più, mehr 116.
Pixis, Franzilla 116.
Pixis, Friedrich Wilhelm 116.
Pixis, Friedrich Wilhelm 116.
Pixis, Johann Peter 116.
Pizzati, Abbé Guiseppe 116.
Pizzicato (ital.) 116.
Pizzoni, P. Eleazar 117.
Plachy(i) Wenzel 117.
Placidamente 117.

Plarren Seite 117.
Plagalisch 117.
Plagiaulos 118.
Plagis 118.
Plaidy, Louis 118.
Plaint-chant 119.
Plainte (franz.) 119.
Plaisanterie (franz.) 119.
Plane Musik 119.
Plane, Jean Marie 119.
Planicizky, Joseph Anton 119.
Plantade, Charles Henry 119.
Plaquer (franz.) 119.
Plarr, August Theodor 119.
Platel, Nicolas Joseph 119.
Platerspiel 120.
Platner, Augustin 120.
Platon 120.
Platone, Luigi 122.
Plats 122.
Platten, s. Piatti 122.
Platti, Johann 122.
Platz, Gabriel, auch Plautz 122.
Plawenn, Leopold, oder Plauen 122.
Playford, John 123.
Plectron 123.
Pleuritis, s. Wasserorgel 123.
Pleyel, Ignaz 123.
Pleyel, Camille 124.
Pleyel, Mad. Marie Felicité Denise 124.
Plica (lat.) 125.
Plinius, Cajus Plinius Secundus 125.
Plitt, Agathe 125.
Plockflöte 126.
Plocke 126.
Plutarch 126.
Pneumatischer Hebel 126.
Pneumatische Orgel, siehe Windorgel 127.
Po 127.
Pochette 127.
Pochettino 127.
Pochissimo 127.
Poco 127.
Poco a poco 127.
Poco a poco accelerando 127.
Poco a poco crescendo il forte 127.
Poco Allegro 127.
Poco forte 127.
Poco lento 127.
Poco meno Allo 127.
Poco piano 127.
Poco più 127.
Poco più lento 127.
Podbielsky, Christian Wilhelm 127.
Podio, Guglielmo de 128.
Poel 128.
Poelchau, Georg 128.
Poeucet, Henri 128.
Poglietti, Alessandro 128.
Pohl, Carl Ferdinand 128.
Pohlenz, Christian August 129.
Poi (ital.) 129.
Poi a poi 129.
Poi a poi due, tre corde 129.
Poi segue 129.
Poi seguente 129.
Point allongé 129.
Point d'orgue 129.
Point final 129.
Point sur tête 129.
Poise, Ferdinand 129.
Poisot, Charles Emile 129.
Poissl, Joh. Nep. Freiherr von 129.
Poisson, P. Nicolas Joseph 130.
Poisson, Abbé Leonard 130.
Poisson Seite 130.
Poisson, Simeon Denis 130.
Poitiers, Guillem Graf v. 130.
Pokorny, Franz Xaver 130.
Pokorny, Franz Joseph 130.
Pokorny, Beate 131.
Pokorny, Gotthard 131.
Pokorny, Stephan 131.
Polacca 131.
Polani, Jérome 131.
Poliereto, Gioselfo 131.
Polidori, Ortensio 131.
Polifono 132.
Poligni, Louis Graf von 132.
Politien, Angelo 132.
Polko, Elise, geb. Vogel 132.
Pollarolo, Carlo Francesco 133.
Pollarolo, Antonius 133.
Polledro, Giovanni Battista 133.
Pollet, Charles François Alexandro 134.
Pollet, Jean Joseph Benoit 134.
Pollet, L. M. 134.
Pollet, Marie Nicole Simonin 134.
Pollet, Charles 134.
Pollier, Mathias 134.
Pollini, Francesco 134.
Pollux, Julius 135.
Polnischer Bock 135.
Polonaise 135.
Poly 136.
Polychord 136.
Polychordische Instrumente 136.
Polyhymnia 136.
Polymnastos der Kolophonier 136.
Polykephalos 136.
Polymorphisch 136.
Polyphone Bewegung 136.
Polyphonie 136.
Polyphonium 137.
Polyphonon 137.
Polyplectrum 137.
Polyrhythmik 137.
Polytypie 138.
Pommer 138.
Pomposo 138.
Pon oder Pont 138.
Ponchard, Antoine 138.
Ponchard, Jean Fréderie Auguste 139.
Ponderoso 139.
Poniatowsky, Joseph Michel Xavier François Jean Priuz 139.
Pons von Capdueil 140.
Pons, D. Josef 140.
Pontae, D. Diégo 140.
Ponte, Lorenzo da 140.
Pontécoulant, Louis Adolph Le Doulcet comte de 143.
Pontelibero, Fernando 141.
Ponthus de Thyard, siehe Thyard 144.
Pontiecllo (ital.) 144.
Pontio, s. Ponzio 141.
Ponts neufs 144.
Ponzio, Pietro 144.
Ponzio 144.
Poppe, Johann 145.
Popper, David 145.
Porcairagues, Azalais von 145.
Porcel, Franziskus 145.
Pordenone, Marc. Antonio 145.
Porfiri, Pietro 145.
Porletti, Modeste 145.
Porphyrius 145.
Porpora, Nicolò 145.
Porporino, s. Uberti 146.
Porsile, Guiseppo Seite 146.
Port de voix, Vorschlag 146.
Porta, Fra Costanzo 146.
Porta, Ercole 147.
Porta, Francesco Della 147.
Porta, Giovanni 147.
Portaferrati, Carlo Antonio 147.
Portamento 147.
Portar la voce, s. Portamento 148.
Portativ (franz.) 148.
Port-de-selle, s. Porzell 148.
Porte, Gérard de la 148.
Porte, Joseph François 148.
Porte, Nicolas de la 148.
Portée (franz.) 148.
Porter, Walter 148.
Portinario, Francesco 149.
Portmann, Johann Gottlieb 149.
Portogallo, Marco Antonio 149.
Porzell 149.
Posaune 149.
Posaune (Trombone) 152.
Posch, Isaak 152.
Posément (franz.) 152.
Position 152.
Positiv (franz.) 152.
Poss, Georg 152.
Possen, Lauxmin 152.
Possibile (ital.) 152.
Possirlich 152.
Possevin, Antonio 152.
Postel 153.
Posten 153.
Posthorn 153.
Postludium 153.
Potier, Henry Hipolite 153.
Potin, Antoine 153.
Pot-pourri 153.
PP. 153.
Pott, August 153.
Potter, Cyprian 153.
Potter, John 153.
Potthof 154.
Pottier, Matthias 154.
Pousam, Manuel 154.
Powel, Thomas 154.
Power, Lyonel 154.
Poznanski, J. B. 154.
Poznanski, Joseph 154.
Pradher, Louis Bartélemi 154.
Präambulum 155.
Präcentor 155.
Prächtig 155.
Präfation 155.
Präfect 155.
Präficiä 155.
Präger, Henri Alois 155.
Präludiren 155.
Präludium 157.
Präludien für Orgel 157.
Pränestinus, Joanne Petro Aloysio, s. Palestrina 158.
Präparation, s. Vorbereitung 158.
Prästanten 158.
Prätorius, Hieronymus 158.
Prätorius, Jacob 159.
Prätorius, Michael 159.
Prätorius, Johann 160.
Prager, 160.
Praktische Musik, s. Tonkunde 160.
Prallender Doppelschlag 161.
Pralltriller 161.
Prandi, Hironimo 161.
Prasberg, Balthasar 161.
Prati, Alessio 161.
Prato, Vincentio Del 161.
Pratoneri, Spirito 162.
Praun, Sigismund Otto Baron de 162.
Praunsberger, Marianus Seite 162.
Praupner, Wenzel 162.
Precipitando 162.
Precipitato 162.
Precisione (con) 162.
Predieri, Angelus 162.
Predieri, Giac. Caesar 162.
Predieri, Luc. Antonio 163.
Preghiera (ital.) 163.
Preindl, Joseph 163.
Prelleur, Pierre 163.
Prell, Joh. Nic. 163.
Prell, Aug. Christ. 163.
Prélude, s. Präludium 163.
Premier-Dessus (franz.) 163.
Preuitz od. Prenz, Casp. 163.
Prenner, Georg 164.
Prés, s. Josquin de 164.
Prescimoni, Nicolo Josefo 164.
Pressante 164.
Pressiren 164.
Prestamente 164.
Prestezza 164.
Prestissimo (ital.) 164.
Presto 164.
Presto assai 164.
Presto molto 164.
Presto prestissimo 164.
Preus, Georg 164.
Prévost, Eugène Prosper 164.
Prevost, Pierre 164.
Preyer, Gottfried 165.
Prima 165.
Prima Donna 165.
Prima Donna assoluto 165.
Prima toni 165.
Primavera, Giov. Leonardo, gen. dell' Arpa 165.
Prima vista 165.
Prima volta 165.
Prime 165.
Primicerius 166.
Prince, Louis Nicolas le 166.
Prince, Nicolas Thomas le 166.
Prince, René le 166.
Principal 166.
Principal (franz. Fond d'Orgue) 166.
Principalchor 166.
Principalblasen 166.
Principale 166.
Principalis mediarum 166.
Principalis principalium 166.
Principalium extenta 166.
Principalmensur 167.
Printz, Wolfgang Caspar 167.
Prioli, Giovanni 168.
Prionis 168.
Proasma (griech.) 168.
Proaulion (griech.) 168.
Probe 168.
Proch, Heinrich 169.
Procksch, Caspar 169.
Proclus 169.
Profe, Ambrosius 169.
Professor der Musik 169.
Programm-Musik 170.
Progression 172.
Progressionsschweller 172.
Projektio, s. Ekbole 172.
Prolatio 173.
Promberger, Johann 173.
Promberger, Johann 173.
Pronomos 173.
Pronto (ital.) 173.
Pronunziato (ital.) 173.
Prony, Gaspard Claire François Marie Riche, Baron de 173.
Proportio 173.
Proportionatus Tactus 174.
Proposta 174.

Proprietas Seite 174.
Prosa 174.
Proske, Karl 174.
Proslambanomenos 175.
Prosodie 175.
Prosodien 175.
Prosodik 175.
Prospektpfeifen 175.
Prothesis 175.
Prot, Felix Jean 175.
Prota, Guiseppe 175.
Prota, Gabriclo 175.
Prota, Giovanni 176.
Proteus, s. Cembalo omnicordo 176.
Protus Tonus 176.
Provençalen 176.
Provenzale, Francesco 176.
Pruckner, Caroline 176.
Prudent, Emil 177.
Prume, François 178.
Prume, Jehin 178.
Prumier, Antoine 178.
Przibil 178.
Psallettes Maitrises 179.
Psalm (franz.) 179.
Psalmmelodicon 180.
Psalmist 180.
Psalmodie 180.
Psalter (Psalterium) 181.
Psalter (franz.) 181.
Psalteriae 181.
Psellus, Michael 181.
Ptolemäus, Claudius 182.
Pubertät, s. Mutation 184.
Puccita, Vincencio 184.
Puerto, Didier del 184.
Puesdena, Francesco 184.
Päffel 185.
Puget, Mdm. Loïse Lemoins 185.
Pugnani, Gaetano 185.
Puliaschi, Giovanni Dominico 185.
Pulite, Francesco Gabrielo 185.
Pulpet = Pult 185.
Pulpetten 185.
Pulpetteudrähte 186.
Punctus, s. Punkt 186.
Punkt 186.
Punto, s. Stich 187.
Pupitre harmonique 187.
Puppo, Josefo 187.
Purcell, Henry 188.
Purcell, s. Purzell 189.
Puschmann, Adam 189.
Puschmann, Joseph 189.
Pustkuchen, Antonlleinrich 189.
Pututo 189.
Putte, Ericius van de 189.
Puyllois, Johannes 189.
Pyknon 190.
Pyrrichius 190.
Pythagöras 190.
Pythagorische Lehrart 190.
Pythagorische Lyra 190.
Pythagorischer Canon 190.
Pythagorische Buchstaben 190.
Pythagorisches Comma 191.
Pythagorisches Limma 191.
Pythauleten (Pythaulen) 191.
Pythische Spiele 191.

Q.

Quadrat 191.
Quadratmusik 191.
Quadricinium 191.
Quadrille 191.
Quadrio, Francesco Xaviro 191.
Quadro, s. v. a. Quartett.
Quadrouple-croche Seite 192.
Quaglia, Agostino 192.
Quaglia, Giov. Battista 192.
Quagliati, Paolo 192.
Quaisain, Adrien 192.
Quandt, Christian Friedrich 192.
Quanon 193.
Quantz, Johann Joachim 193.
Quart 195.
Quarta modi 197.
Quarta toni 197.
Quartaccord, s. v. a. Quartsextaccord 197.
Quartdecime 197.
Quart de mesure (franz.) 197.
Quart de soupir 197.
Quarte (franz.) 197.
Quartenparallelen 197.
Quartenzirkel, s. Zirkel 197.
Quartett 197.
Quartettino 199.
Quartettprobe 199.
Quartfagott 199.
Quartflöte, s. Flöte 199.
Quartgeige, s. Viol. piccolo 199.
Quartposaune 199.
Quartquint-Accord 199.
Quartseptimen-Accord 200.
Quartseptnonen - Accord 200.
Quartsext-Accord 200.
Quasi 200.
Quasiaccorde 200.
Quasisynkope 200.
Quater unca (lat.) 201.
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome 201.
Quatricinium 201.
Quatricroma (ital.) 201.
Quatuors. v. a. Quartett 201.
Queisser, Karl Traugott 201.
Quercu, Simon de 201.
Querflöte, Flauto trav. 202.
Querflöte, Querpfeife 202.
Querhammer, Kaspar 202.
Querini, Pater Julius Cäsar 202.
Querlon, Anne Gabriel Meusnier de 202.
Querpfeife 203.
Querstand 203.
Querstrich 205.
Querstriche 205.
Queue 205.
Quesdna, Francesco 206.
Quicherat 206.
Quignard 206.
Quickmarsch 206.
Quilici, Maximilian 206.
Quinault, Philipp 206.
Quindecime 208.
Quindez 208.
Quinquatrus 208.
Quinquatrus minores 208.
Quinque, s. Quintett 208.
Quinques unca (lat.) 208.
Quinquennales 208.
Quint 208.
Quint, falsche 210.
Quint- und Terzstimmen 210.
Quintabsatz 211.
Quinta dulcis 211.
Quinta modi oder toni 211.
Quinta decima 211.
Quinta diner (franz.) 211.
Quintanella, Hyacinthus 211.
Quintatön 211.
Quinta vox, s. Vagans 211.
Quinte (Quintsaite) 211.
Quinteubass 211.
Quintenfolgen 211.
Quintenfuge Seite 213.
Quintenmodulation, s. Septimenaccord 217.
Quintenparallelen, s. Quintenfolgen 217.
Quintenrein 217.
Quintentransposition 217.
Quintenzirkel, s. Zirkel 217.
Quinterne 217.
Quintett 217.
Quintfagott 218.
Quintflöte 218.
Quintilian, s. Aristides 218.
Quintole 218.
Quintparallelen, s. Quintenfolgen 218.
Quintposaune, s. Posaune 218.
Quintquartaccord 218.
Quintsextaccord 218.
Quintspitz, s. Spitzquinte 219.
Quinttenor, s. Quintatön 219.
Quintviole 219.
Quinzani, Lucrezio 219.
Quirsfeld, Johann 219.
Quitschreiber, Georg 219.
Quodlibet 219.

R.

R. 220.
R., Abkürz. f. Responsorium 220.
Raagnies 220.
Rabani 220.
Rabassa, Don Pedro 220.
Racaui, Joan Baptista 220.
Rachelle, Pietro 220.
Rackett (Rankett) 220.
Rackett 220.
Rakettfagott 221.
Rackwitz 221.
Radawaschka, s. Redowak 221.
Raddoppiamento 221.
Raddoppiato (ital.) 221.
Radecke, Louise 221.
Radecke, Robert 221.
Radecke, Rudolf 222.
Radecker, Johann 223.
Radicati 223.
Radicchi, Josefo 223.
Radino, Giovanni Marie 223.
Radowitz, Joseph Marie 223.
Radziwill, Anton Heinrich 223.
Raedt, Pierkin de 224
Räthselcanon 224.
Räusch, Karl 225.
Raff, Anton 225.
Raff, Joseph Joachim 226.
Raffanelli, Luigi 229.
Raffael, s. Raphael 230.
Raffy oder Rafy 230.
Raga oder Rafah 230.
Ragina 230.
Ragis, s. Raagnies 230.
Ragué, Louis Charles 230.
Ragueneau de la Chainaye, Armand Henry 230.
Raguenet, L'abbé François 230.
Ragoczi-Pfeife 230.
Raik, Dieudonné 230.
Raillard, Abbé 231.
Raimondi, Ignazio 231.
Raimondi, Pietro 231.
Rainpruhter, Johann Nepomuk Franz Serafin 233.
Raison, André 233.
Raimon von Miraval 233.
Raimon 233.
Raj, Pietro 233.
Rallentando Seite 234.
Ramai, Giovanni Battista 234.
Ramazzotti, Domitien 234.
Rambach, August Jacob 234.
Rambaut III., Graf von Orange 234.
Rambaut von Vagneiras 234.
Rambures, Mons. de 235.
Rameau, Jean Philippe 235.
Ramerin, Jacques 241.
Ramis de Parcja, Bartolomeo 241.
Ramler, Karl Wilhelm 242.
Ramoneda, Ignazio 243.
Ramoux (l'Abbé), Gilles Joseph Evrard 243.
Rampini, Giacomo 243.
Rampolini, Mateo 243.
Randhartinger, Benedict 243.
Rangoni, Giovanni Battista 243.
Rangouse, Jean 244.
Rans, s. Nicolas de Raus 244.
Rantzius, Melchior 244.
Rauz de vaches 244.
Raoul, de Ferrieres 244.
Raoul, Graf von Soissons 244.
Raoul, Jean Marie 244.
Raoul de Beauvais 244.
Raoul de Laon 244.
Raoul Rochette, s. Rochette 244.
Raoux 244.
Raphael, Ignaz Wenzel 245.
Rapiccia, Bonaventura 245.
Rapidamente 245.
Rappel 245.
Rappoldi, E. 245.
Rappoldi, Laura, geb. Kahrer 245.
Raquette 246.
Rasch, Johann 246.
Rasel(ius), Andreas 246.
Rasette, s. Razetti 246.
Rasgado 246.
Rasi, Francesco 246.
Rassmann, Christian Friedrich 246.
Rastral, Rastrum 246.
Rastrelli, Joseph 247.
Rastrelli, Vincent 247.
Raszek, Louis 247.
Ratbod 247.
Rathgeber, Valentin 247.
Ratti, Bartholomäus 248.
Ratti, Laurentius 248.
Rattwitz, Carl Friedrich 248.
Ratio 248.
Ratio dupla, s. Verhältniss der Intervalle 248.
Rationalrechnung 248.
Ratsche 248.
Ratz 248.
Rauch, Andreas 248.
Rauch, Christoph 249.
Rauch, Jacob 249.
Rauch, Johann Georg 249.
Rauch, Sebastian 249.
Rauch, Wolfgang 249.
Rauchenstein, Bernhard 249.
Rauchfuss, Philipp Christian 249.
Rauffuf, Sebastian 249.
Rault, Felix 249.
Raumer, Friedrich von 250
Raupach, Ernst Benj. Salomon 250.
Rauscher 251.
Rauschflöte 251.
Rauschelbach, Justus Theodor 251.
Raut, Jean 251.
Rauteuberg, Johann 251.

Rantenstein, Julius Ernst Seite 251.
Rauwe, Johann 251.
Rauzzini, Venanzio 251.
Rauzzini, Matteo 252.
Raval, Sebastiano 252.
Ravanastron 252.
Ravanni, Gaëtan 252.
Ravenscroft, Thomas 252.
Ravets oder Ravits, Antoine Guillaume 253.
Ravina, Jean Henri 253.
Ravivando il tempo 253.
Rawlings, Thomas 253.
Raymann, Jacob 253.
Raymond, Edouard 253.
Raymond, Georges Marie 253.
Raymond, Joseph 254.
Raymont, Henri 254.
Razetti, Amadée 254.
Re, 255.
Ré (franz.) 255.
Re la 255.
Re sol 255.
Reading, John 255.
Reali, Giovanni 255.
Rebab 255.
Rebec 255.
Rebeccino 255.
Rebel, François 255.
Rebel, Jean Ferey 255.
Rebello, João Soares 256.
Rebello, Manoel 256.
Reber, Napoléon Henri 256.
Rebling, Gustav 256.
Rechenberg, Erust 256.
Rechte Hand 257.
Recitativo (ital.) 257.
Recitativo secco 258.
Recitativo accompagnato 259.
Recitativo a tempo 259.
Recitativo parlante 262.
Recitativo stromentate 262.
Recordor 262.
Rectus motus 262.
Re diesis 262.
Reddita 262.
Redern, Friedrich Wilhelm Graf von 262.
Redi, Francesco 263.
Redi, Thomas 263.
Redin, Jean François 263.
Reduciren 263.
Reductio modi 263.
Reduction 263.
Reel 263.
Reeve, William 263.
Reeves, Sims 264.
Refrain 264.
Regal 266.
Regart, D. Salvado Maria 266.
Regel 266.
Regel der Octave 267.
Regeln des reinen Satzes 267.
Reggio, Pietro 267.
Regiertisch 267.
Regierwerk 267.
Regino 267.
Regis, de Roy, Johann 268.
Register 268.
Register 268.
Registerhobel 268.
Registerknöpfe 268.
Registerzug 268.
Registraturwellen 269.
Registriren 269.
Regle de l'Octave, s. Regel der Octave 269.
Regnard, François 269.
Regnard, Jacques 269.
Regnard, Paschalius 270.
Regnard, Carolo 270.
Rego, Petro Vez 270.
Regula Seite 270.
Reich, Paul 270.
Reich, P. Honorius 270.
Reicha, Joseph 270.
Reicha, Anton 270.
Reichardt, Johann Friedrich 273.
Reichardt, Juliane, geb. Benda 279.
Reichardt, Luise 279.
Reichardt, Gustav 279.
Reiche, Gottfried 282.
Reichel, Adolph 282.
Reichel, Friedrich 283.
Reichelt, F. G. 283.
Reichert 283.
Reichert, Matthieu André 283.
Reichwein, Johann Georg 284.
Reiffenberg, Frederic August Ferdinand Baron de 284.
Reimann, Matthäus 284.
Reimann, Johann Balthasar 284.
Reime, Heinrich Gottlieb
Rein 284.
Rein, Joh. Balthasar 285.
Reina, Sisto 285.
Reinagle, Josef 285.
Reinagle, Hugo 285.
Reinecke, Karl Leopold 285.
Reinecke, J. P. R. 286.
Reinecke, Karl 286.
Reinen, Thomas 287.
Reiner, Ambrosius 287.
Reiner, Felix 287.
Reiner, Euphrosine 287.
Reiner, Felix 287.
Reiner, Jacob 287.
Reiner Satz 288.
Reingot, Gilles 288.
Reinhard, André 288.
Reinhard, B. François 288.
Reinhard, Leonhard 289.
Reinhard, Michael Heinrich 289.
Reinhardt, Johann Georg 289.
Reinhardt, Johann Christoph 289.
Reinhold, Werner 289.
Reinhold, Theodor Christoph 289.
Reinkasten, M. B. 289.
Reinken, Johann Adam 289.
Reimann, Georg Friedrich 290.
Reinmann, Johann Hartmann 290.
Reinmâr der Alte 290.
Reinmâr von Brennenberg 290.
Reinmâr der Videler 290.
Reinmâr von Zweter 290.
Reinthaler, Karl Martin 296.
Reinwald, Louis 291.
Reischius, Georgius 291.
Reissig, Michael 292.
Reiss, Anton 292.
Reiss, Karl Heinrich Adolph 292.
Reissiger, Christian Gottlieb 292.
Reissiger, Karl Gottlieb 292.
Reissiger, Friedrich August 294.
Reissmann, August 295.
Reiter, Ernst 296.
Reiter (spanische) 296.
Rejdouva 296.
Rektah's 296.
Re—la 297.
Relatio non harmonica 297.
Relfe, John 297.
Religiosamente Seite 297.
Rellstab, Johann Carl Friedrich 297.
Rellstab, Caroline 298.
Rellstab, Heinrich Friedrich Ludwig 299.
Rembt, Johann Ernst 301.
Remde, Johann Christian Heinrich 301.
Rementeria, Salvador Maria de 301.
Reményi, Eduard 302.
Re—mi 302.
Remi D'auxerre, Altisiodorensis 302.
Remigius, Mediolacentis 302.
Reminiscenz 302.
Remorini, Ranieri 302.
Remphisage (franz.) 303.
Rempt, Johann Matthias 303.
Remuzat, Jean 303.
Remy, W. A. (Dr. Wilhelm Mayer 303.
Remotus 303.
Renaldi, Julius 303.
Renati, s. Aretin 303.
Renaud, Chatelain de Coucy 303.
Renaud, Rose 304.
Renaud D'Aller 304.
Renaud, Pierre Guillaume 304.
Renaudin 304.
Renotte, Hubert 304.
Rente-Linsen, J. C. 304.
Renvoisy, Richard de 304.
Reparaz, D. Antonio 304.
Repercussio 304.
Repetatur 305.
Repetiren 305.
Repétition (franz.) 305.
Repetitiousmechanik 305.
Repetitionszeichen 305.
Replica 305.
Replik 305.
Replicato 306.
Reprise 306.
Requeno-y-Vivés, Vincenzo 306.
Requiem 306.
Requisiten 306.
Requisiteur 307.
Resarreiçam, Antonio da 307.
Resinarius, Balthasar 307.
Resolutio 307.
Résonance multiple 307.
Resonance sous multiple 307.
Resonanz 307.
Resonanzboden 307.
Resonanzfiguren 308.
Resoniren 308.
Responsorium 308.
Resta, Noël 309.
Restori, Andrea 309.
Restrictio (latein.) 309.
Resurrexit 309.
Retardando 309.
Retardation 309.
Retraite 309.
Retrogradus 309.
Retzel, Anton 309.
Retzel, Oleaus 309.
Reuchlin, Johann 309.
Reuling, Wilhelm 310.
Reulx, Anselme de 310.
Reusch, Johannes 310.
Reuschel, Johann Georg 310.
Reusner, Jacob 310.
Reussner, Elias 310.
Renssner, Esaias 310.
Re-ut 310.
Reuter, Georg 310.
Reuter, Karl Seite 311.
Reuter, Romanus 311.
Reveille 311.
Révérences 311.
Reveroni Saint-Cyr, Jacques Antoine Baron de 311.
Revial, Marie Louis Benoit Alphonse 311.
Rey, Jean Baptiste 311.
Rey, Louis Charles Joseph 312.
Rey, Jean Baptiste 312.
Rey, V. F. S. 312.
Reyer, Louis Etienne Ernest 313.
Reyher, Andreas 313.
Reymann, Matthias 313.
Reymann, F. G. 313.
Reymann, P. C. 314.
Reinitsch, Johann Christoph 314.
Reynwaan, J. Verschuere 314.
Reys, Gaspard 314.
Rf., Rfz., Rinf. 314.
Rhapsoden 314.
Rhapsodie 314.
Rhau, Georg 315.
Rhein, Friedrich 316.
Rhein, Charles Laurent 316.
Rheinberger, Josef 316.
Rheinek, Christoph 317.
Rhesa, Louis Fedemir 317.
Rhetorik 318.
Rhiemann, Jacob 318.
Rhode, Johann Friedrich 318.
Rhode, Johann G. 318.
Rhodigiuus, Ludw. Coelius 318.
Rhythmen, Taktgruppen 318.
Rhythmen 318.
Rhythmik 318.
Rhythmisch 318.
Rhythmische Rückung 318.
Rhythmometer, s. Metronom 318.
Rhythmopöie 319.
Rhythmus 320.
Rhyzelius, And. O. 327.
Riario Sforza, Le due Giovanni 327.
Ribattuta 327.
Ribeca 327.
Ribera, Bernardin 327.
Riboek, J. J. H. Dr. 327.
Ribovius, Laurentius 327.
Riccardi, Françoise 327.
Riccati, Graf von Giordano 327.
Ricercata 328.
Ricci, Augustin 328.
Ricci, David 328.
Ricci, Frederico 329.
Ricci, Luigi 329.
Ricci, Michel Angelo 329.
Ricci, Pasquale 329.
Riccio, Angelo Maria 329.
Riccio, Antonio Teodoro 330.
Riccio, Giovanni Battista 330.
Riechezza, Dominicus 330.
Riccius, August Ferdinand 330.
Riccius, Karl August 331.
Riccius, Heinrich 331.
Riccoboni, Luigi 331.
Riccoboni, Antonio Francesco 331.
Richafort, Jean 331.
Richaud, Balthasar 332.
Richard, Ludwig 332.
Richard, Martin, s. Rinckhard 332.
Richard, Paulin 332.

Richer, André Seite 332.
Richer, Louis Augustin 332.
Richey, Michael Dr. 333.
Richomme, Antoine Jacques 333.
Richomme, Jean Thomas 333.
Richsthal, Chr. Georg 333.
Richter, Amadeus Friedrich 333.
Richter, Carl Gottlieb 333.
Richter, Ernst Friedrich Eduard 333.
Richter, Ernst Heinrich Leopold 334.
Richter, Franz Xavier 335.
Richter, Georg Gottfried 335.
Richter, G. Friedrich 335.
Richter, Gottfried 336.
Richter, Johann Christoph 336.
Richter, Johann Christian Christoph 336.
Richter, Jean Paul Friedrich 336.
Richter, Johann Sigismund 336.
Richter, Joseph 336.
Richter, Wilhelm 336.
Ricieri, Giovanni Antonio 337.
Rid, Christoph 337.
Rieck, Johann Ernst 337.
Rieck, Carl Friedrich 337.
Riedel, Carl 337.
Rieder, Ambrosius 340.
Riederer, Johann Bartholomäus 340.
Riedt, Fried. Wilhelm 341.
Rieff, Georg Joseph de 341.
Rieffelsen 341.
Riegel, s. Rigel 341.
Riegel, Friedrich Samuel 453.
Rieger, Gottfried 341.
Rieger, Johann Nepomuk 342.
Riegler, Franz Xavier 342.
Riehl, Wilhelm Heinrich 342.
Riel, Johann Friedrich Heinrich 342.
Riem, Wilhelm Friedrich 342.
Riemer, Christoph 343.
Riemer, Johann Dr. 343.
Riepel, Joseph 343.
Ries, Johann 343.
Ries, Franz Anton 343.
Ries, Ferdinand 344.
Ries, Hubert 346.
Ries, Louis 347.
Ries, Adolph 347.
Ries, Franz 347.
Rieschak, Hans Jakob 347.
Riese, Johann Heinrich 347.
Riese, Helene 347.
Riesenbass 348.
Riesenharfe, s. Meteorologische Harmonika 348.
Rieth, Joh. Friedrich 348.
Rietz, Eduard 348.
Rietz, Julius 348.
Rifaut, Louis Victor Etienne 351.
Rigabellum 351.
Rigati, Giovanni Antonio 351.
Rigaudon 351.
Rigel, Anton 351.
Rigel, Meinrich Joseph 351.
Rigel, Henri Jean 352.
Riggieri, Colombe 352.
Riggieri, Marie Madelaine 352.
Righi, Francesco 352.
Righi, Giuseppe Marie Seite 352.
Righi, Giuseppe 352.
Righini, Vincenzo 352.
Righini Eleonore Elisabeth. geb. Kneisel 354.
Riley, William 354.
Rilasciante 351.
Rilch 354.
Rimbault, Edward 354.
Rinaldini, D. Soccorso 357.
Rinaldo, la Montagna a 357.
Rinaldo da Capua 357.
Rinforzando 354.
Rinforzato 357.
Ringhard, Martin 357.
Ringk, Johann 357.
Ringelpauke, s. Rappel 357.
Rinck, Johann Christian Heinrich 357.
Rinoldi, Antonio 359.
Rinuccini, Ottavio 359.
Riotte, Philipp Jacob 359.
Ripa, Alberto de 359.
Ripa, D. Antonio 360.
Ripalta, Giov. Domenico 360.
Ripieno (ital.) 360.
Ripienbass 361.
Ripienisten, Ripienspieler 361.
Rippen 362.
Rippen oder Seelen 362.
Ripressa, s. Reprise 362.
Riques, Guirant 362.
Risch, Georg Matthias 362.
Risentito (ital.) 362.
Risoluto (ital.) 362.
Rispoli, Salvator 362.
Risposta 362.
Rissé, Joseph 362.
Rist, Joh. 363.
Ristori, Giovanni Alberto 363.
Ristretto 363.
Risvegliato 363.
Ritardando 363.
Ritardation 363.
Ritenuto 363.
Ritmüller, Gottlieb Wilhelm 363.
Ritornell 364.
Ritschel, Georg 364.
Ritschl, Georg Karl Benjamin 364.
Ritson, Joseph 365.
Ritter, August Gottfried 365.
Ritter, Carl 365.
Ritter, Carl Rudolph Heinrich 366.
Ritter, Friedrich Louis 366.
Ritter, Georg Wenzel 366.
Ritter, Johann Christoph 366.
Ritter, Johann Nicolas 366.
Ritter, Johann Louis 366.
Ritter, Peter 366.
Ritter, Th. 366.
Ritual 367.
Rius, P. Jose de la Madre de Dios 367.
Riva, Giovanno Battista 367.
Riva, Giulio 367.
Riva, Joseph 367.
Rivander, Paul 367.
Rivarès, Fréderic 367.
Rive, Abbé Jean Joseph 367.
Riverso 367.
Rivolgimento 367.
Rivoltato 367.
Rizio, s. Riccio 367.
Rizzieri, Giov. Antonio 367.
Roa, Martin de 368.
Robberechts, André 368.
Robberts, Jan 368.
Robbiano, François Seite 368.
Robberday, François 368.
Robbers, Joan 368.
Roberger, De Vausenville 368.
Robert, König von Frankreich 368.
Robert I. 369.
Robert, de Blois 369.
Robert de Flandre 369.
Robert, Franc 369.
Robert, Pierre 369.
Robertson, John 369.
Robertson, Thomas 369.
Robertson, Thomas 370.
Robertus, Episcopus Carnotanus 370.
Robineau, Abbé Alexander 370.
Robinot, M. 370.
Robinson, Anastasia 370.
Robinson, John 370.
Robinson Pollingrove 370.
Robinson, Thomas 370.
Robledo, Melchior 370.
Robson 371.
Robson, Johann Jacob 371.
Robusch, Ferdinando 371.
Roca y Bisbal, D. Joan Battista 371.
Rocca, Angelo 371.
Rocchi, Don Antonio 371.
Rocchigiano, Giov. Battista 371.
Rocco, Benett 371.
Rocco-Rodio, s. Rodio 372.
Roch, Gottfried 372.
Roch, Friedrich Wilhelm 372.
Rocha, Francisco da 372.
Rochefort, Guillaume de 372.
Rochefort, Jean Baptiste 372.
Rochette, Désiré-Raoul 373.
Rochlitz, Friedrich Johann 373.
Rochois, Madm. Marthe 374.
Rocour, Pierre de 374.
Rode, Johann Gottfried 374.
Rode, Theodor 375.
Rode, Pierre 375.
Rodewald, Joseph Karl 377.
Rodio, Rocco 377.
Rodolphe, Jean Joseph 378.
Rodolphe, Antoine, s. Rudolphe 378.
Rodriguez, João 378.
Rodriguez, João 378.
Rodriguez, Manuel 378.
Rodriguez, Rodricius Sancius 379.
Rodriguez de Hita, D. Antonio 379.
Roe, Richard 379.
Röckel, Karl August 379.
Röder, Karl Gottlieb 379.
Röder, Georg Vincent 380.
Röder, Johann Michael 380.
Roediger, Joh. Christ. 381.
Roehm, Johann Huldreich 381.
Roellig, Johann Georg 381.
Roellig, Carl Leopold 381.
Roemhild, Johann Theodorikus 382.
Römische Musik 382.
Römische Saiten 383.
Römische Schule 383.
Rönisch, Johann Karl Gottlieb 384.
Röntgen, Engelbert 384.
Röser, Valentin 385.
Rösler, Ernst 385.
Rösler, Pater Gregor 385.
Rösler, Joseph 385.
Rösler, Valentin Seite 386.
Rössig, Karl Gottlieb 386.
Röth, Philipp 386.
Röver, Heinrich 386.
Rofod, Dr. 386.
Rogantini, Francesco 386.
Roger, Benjamin 386.
Roger, Etienne 386.
Roger, Gustave Hippolyte 387.
Roger, Joseph Louis 387.
Roger, Michel 388.
Roggius, Nicolaus 388.
Rogier, Philippe Marie 388.
Rogier-Pathé, auch Roger 388.
Rognono Taegio, Francesco 388.
Rognone, Giac. Dominico 389.
Rognone, Riccardo 389.
Rohde, Eduard 389.
Rohleder, Friedrich Traugott 389.
Rohleder, Johann 389.
Rohr (Röhre) 390.
Rohr (Röhrchen) 390.
Rohrblattmundstück 390.
Rohrflöte 390.
Rohrquinte 391.
Rohrschelle 391.
Rohrwerk, s. Zungenstimmen 391.
Rois des Violons 391.
Roig, Nicol. Pascal 391.
Roland, Alfred 391.
Rolandeau, Louise Josephine 391.
Roldan, D. Juan-Perez 391.
Rolfink, Werner 392.
Rolla, Alessandro 392.
Rolla, Antonio 392.
Rolle 392.
Rolle, Christian Carl 393.
Rolle, Johann Heinrich 393.
Rollet 394.
Romana, P. Fr. Juan 394.
Romanciato, P. Dominico 394.
Romagnesi, Henri 394.
Romaika 394.
Romanesca 394.
Romani, D. (Senensis) 395.
Romani, Stefano 395.
Romanini, Antonio 395.
Romano, Allessandro 395.
Romano, Carl Joseph 395.
Romano, J. H. 395.
Romano, Luigi 395.
Romanische Saiten, s. römische Saiten 395.
Romanische Buchstaben 395.
Romantik 396.
Romanze 401.
Romberg, Anton 402.
Romberg, Heinrich 402.
Romberg, Anton 402.
Romberg, Angelika 402.
Romberg, Bernhard 402.
Romberg, Andreas 402.
Romberg, Bernhard 404.
Romberg, Cyprian 406.
Romberg, Gerhard Heinrich 406.
Romberg, Heinrich 406.
Romberg, Karl 406.
Romeka, auch Romaika 406.
Romer, F. 406.
Romero de Avila, D. Hieronymo 406.
Romieu 406.
Ron, Martin De 407.
Roncaglia, Francesco 407.
Ronconi, Dominico 407.
Ronconi, Felice 407.
Ronconi, Georg 407.

Roncoui, Sebast. Seite 408.
Ronde 408.
Rondeau 408.
Rondellus 416.
Rondino 417.
Rondo, s. v. a. Rondeau 417.
Rondoletto 417.
Rong, Wilhelm Ferdinand 417.
Rontani, Rafaelle 417.
Ronzi, Antonio 417.
Ronzi, Josephine, Mlle. 418.
Ronzi, Louis 418.
Ronzi, Stanislaus 418.
Roquefort - Flamericourt, Jean Baptiste 418.
Rorberus, Georg 418.
Rore, Cyprian de 418.
Rosa, Christian 421.
Rosa, Salvator 421.
Rosalie, Schusterfleck 421.
Rosario, Antonio do 422.
Rose, Johann Heinrich Victor 422.
Rose, John 422.
Roseingrave, Thomas 422.
Rosellen, Henri 422.
Boselli, Hironimo 423.
Rosenbusch, Johann Conrad 423.
Rosenhain, Eduard 423.
Rosenhain, Jacob 423.
Rosenkranz, Ernst Adolf 426.
Rosenkranz, Ernst Philipp 426.
Rosenkranz, Friedrich Wilhelm 426.
Rosenmüller, Johann 426.
Rosenthal, Gottfried Erich 427.
Roseti oder Rosetti, Stephan 427.
Rosetti, Franz Anton 427.
Rosidra 428.
Rosiers, Carl 428.
Rosingrave, s. Roseingrave 428.
Rosini, Hieronimus 428.
Rosini, Carlo Marie 428.
Rosinus, Johann 429.
Rosner, Johann Georg Ernst 429.
Rosner, Franz 429.
Rosner, Lina geb. Turbani 429.
Ross, John 429.
Rosselli, Franc., s. Roussel 429.
Rossadern 429.
Rossi, Christoph 429.
Rossi, Dominico 429.
Rossi, Emilio 430.
Rossi, Abbé, Francisco 430.
Rossi, Giovanni Battista 430.
Rossi, Giovanni Marie 430.
Rossi, Josefo Seite 430.
Rossi, Lorenzo 430.
Rossi, Lauro 431.
Rossi, Lemme 431.
Rossi, Luigi Felicio 431.
Rossi, Luigi 432.
Rossi, Luigi 432.
Rossi, Michael Angelo 432.
Rossi, Salomon 432.
Rossi-Scotti, Giovanni Battista, Graf von 432.
Rossi, Gräfin, s. Sonntag 433.
Rosseti, Antonius 433.
Rossetto, Blasius 433.
Rossini, Gioachimo Antonio 433.
Rossini da Perugia, s. Rosini, Hieronimus 437.
Rossino, Giovanno Francesco 437.
Rossus, Petrus Hieronymus 437.
Rost, Friedrich Wilhelm Ehrenfried 437.
Rost, Nicolas 437.
Roswick, Michael 438.
Roszawoegyi, Marcus 438.
Rota, Andrea 438.
Rota auch Rotta, Antonio 438.
Rota (Rad) 438.
Rotta (Hrotta) 438.
Rotenbueher, Erasmus 440.
Rotenburger, Conrad 440.
Roth, Christian 440.
Roth, Joseph 440.
Roth, Tobias 440.
Roth, Wilhelm August Traugott 441.
Rothe, Johann Christoph 441.
Rothe, Johann Ernst 441.
Rothe, August Friedr. 441.
Rotruange 441.
Rotland 441.
Rottmanner, Eduard 441.
Rotulae 441.
Roubin, Amadée de 441.
Roucourt, Jean Baptiste 441.
Rougeon - Beauclair, Antoine Louis 442.
Rouget de l'Isle, Claude Josef 442.
Roujoux 443.
Roulade 443.
Roulement 444.
Rollet de Bailly 444.
Rouquet 444.
Roussée 445.
Rousseau, Frédéric 445.
Rousseau, J. 445.
Rousseau, Jean 445.
Rousseau, Jean Marie 445.
Rousseau, Jean Jacques 446.
Roussel, François Seite 450.
Roussel, Ferdinande 450.
Rousselière, Jean Baptiste Charles de la 450.
Roussier, Abbé, Pierre Joseph 451.
Rovelli, Joseph 451.
Rovelli, Pierre 452.
Rovetta 452.
Rovettino, Giovanni Battista Volpe 452.
Roveseiamente (ital.) 452.
Rovescio rovesio, s. auch riverso (ital.) 452.
Roy, s. Le roy.
Royal-Crescendo 452.
Royer, Joseph Nicolas Pancrace 453.
Roze, Abbé, Nicolas 453.
Riegel, Friedrich Samuel 453.
Rubamento di Tempo 453.
Rubato, s. Tempo rubato 453.
Rubebbe, s. v. a. Rebec 453.
Rubei, Flavio 453.
Rubei, Emilio 453.
Rubeis, s. Rossi, Salomon 454.
Rubert, Johann Martin 454.
Rubinelli, Giovanni Maria 454.
Rubini, Bonaventure 451.
Rubini, Giovanni Battista 454.
Rubino, auch Robino 454.
Rubinstein, Anton Gregor 454.
Rubinstein, Nicolaus 457.
Rubri, Andreo 457.
Rückers, Hans 457.
Rückers, Andreas der Aeltere 457.
Rückers, Andreas der Jüngere 457.
Rudel, Jaufre 457.
Rudenius, Johann 458.
Rudersdorf, Jos. 458.
Rudger 458.
Rudolf, Johann Anton 458.
Rue, Feliee de la 458.
Rue, Pierre de la, s. Larue 458.
Rückfall 458.
Rückpositiv 458.
Rückung 459.
Rückweiser, Renvoi 459.
Rüdenhorn, s. Hifthorn 459.
Rüder, Johann Baptiste 459.
Rüfer, Philippe 459.
Rüfer, Philippe Barthelémi 459.
Rüff, Joseph Leonhard 460.
Rühling, Hans 460.
Rühlmann, Adolf Julius 460.
Ruetz, Caspar Seite 460.
Ruf 461.
Ruff, Heinrich 461.
Ruffo, Vincenzo 462.
Rugarli, Caspar 462.
Ruger, Rugerio Francesco 462.
Ruggeri, Francesco 462.
Ruggeri, Giacinto 462.
Ruggeri, Giovanni Batista 462.
Ruggeri, Pietro Giac. 462.
Ruggeri, Giov. Martin 463.
Ruggi, Francesco 463.
Ruhebett 463.
Ruhender Bass 463.
Ruhepunkt, s. Fermate 463.
Ruimonte, Petrus de 463.
Rullante 463.
Rulofs, Bartholomäus 463.
Rumler, Johann 464.
Rumling, Sigismund, Baron von 464.
Rummel 464.
Rumpeln 464.
Runde Note 464.
Rundgesang 464.
Rundiren 464.
Rundnagel, Carl 464.
Rung, E. 465.
Runge, Johann Georg 465.
Rungenhagen, Carl Friedrich 465.
Rupert 466.
Ruppe, Christian Friedrich 466.
Ruppe, Fried. Christian 466.
Rurestris 466.
Rusch, Georg 466.
Ruschardus, Ludovicus 466.
Rush, James 466.
Rusell, William 466.
Russin, Charles 467.
Russische Jagdmusik, s. Mares 467.
Russische Musik 467.
Russo, Michel Angelo 482.
Russpipe, s. Rauschflöte 482.
Russwurm, Johann Wilhelm Bartholomäus 482.
Rust, Friedrich Wilhelm 482.
Rust, Giacomo 489.
Rust, Wilhelm Karl 489.
Rust, Wilhelm 491.
Rustici, Josefo 495.
Ruthardt, Friedrich 495.
Rutini, Ferdinand 495.
Rutini, Giovanni Maria 495.
Rutsehen 495.
Rutscher 495.
Ruttinger, Johann Karl Friedrich 495.
Ruziczka, Wenzeslaus 495.
Ryba, Jacob Johann 496.
Rychnovsky, Georg 496
Rychnovsky, Wenzel 496.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

3 9097 00515876 2

Music Reference

67699